شرفات

رئيس التحرير
بديع صقّور

بعيداً سأطير عنك...

القمر الذي يطلع من خلف الجبال.. هذه الليلة، قصَّ البرد جناحيه!!..

بعد أن قصَّ البرد جناحيه، كيف سيعود للطيران ثانية؟!..

انكسر زجاج القمر.. المتدافعون على أبواب حوريات السماء، بعد أن فجروا أنفسهم بأحزمة ناسفة، على باب مدرسة، أو خيمة عزاء.. هم من كسروا زجاج القمر؟!

من أيِّ نبع سنسقي ورود أيامنا الذابلة، قبل أن يدبَّ فيها خريف الحياة؟

جلَّ ما تخشاه بيوت السماء، وحدائقها، وشجرها، وينابيعها، أن تعبث في أرجائها أيدي مهندسي الحروب، وأن تلوثها بالسيفور الأبيض المرسل إليهم، والمقدم إلينا على شكل هباتٍ وإعانات من البيت الأبيض الأمريكي العزيز؟!

***

وتهزُّ شجر الريح، فيتساقط ثمر العمر، ويتطاير ورق الحضور، فوق دروب السراب..

أبواب الوجع المشرّعة لليل، من سيغلقها في الفجر القادم؟!

انتظرهم، وسيعودون، إما محملين في نعوش، أو بفقدان بعض أعضائهم، التي كانت تساعدهم في السير، والنظر، والسمع، وتذكر الماضي البعيد، وربَّما الجميل.. انتظرهم..

تسألني عن النهر وقريتي: متى يغفو النهر؟

هو ذا النهر يجري بخمول.. إذا ما تأخر المطر.. قد يغفو على الدروب، ولن يصل إلى بساتين السماء، المغطاة بالعشب المندّى كحديقة بيتنا الطيني الصغير المزروع، هناك، والمنسي بين الوديان الجميلة والبعيدة.

وأسألها: هل لك أن تساعديني في حفر مسرب صغير بين الحقول، ليصل ماء النهر إلى الأشجار والزهور والسنابل، بعد أن يسقط المطر، ويتعافى النهر من أوجاعه، ويعود للغناء مع العصافير والحياة؟

***

دعي دموع الغياب تنحدر على وجنات الغربة، لوِّحي لهم بقبلة وداع، ولا تنتظري من ماتوا، أو غدرتْ بهم أمواج البحار..

افتحي الأقفاص للطيور، ودعيها تحلق في سماء الفرح، لتعود وتحت أجنحتها البيضاء الكثير.. الكثير مما قطفته من أغصان الغيم.. أحلامٌ وبشائرٌ وتمنيات سعيدة.

***

هكذا!! ومازلنا ننتظر!!

أيُّها العابر الغريب، كيف أبدّدُ خوفي، مما يحيط بيِّ من ضباعٍ وذئاب ضارية لماذا تدعوني إلى النوم بأمان؟

أيّهَا العابر الغريب، حتى كشّاشي الحمام لا يغفون لحظة عن تطيير حمائم أورواحهم، التي أطلقوها إلى براري الكون، خوفاً عليها من الطيور الجارحة، مبتهلين إلى السماء أن تعيدها إليهم سالمة، غانمة.

***

حوارية الهديل:

انتظري عودة الربيع

لا تنتظري عودة الربيع باكراً، بعد خريف طويل، وشتاء شحيح..

من يغني لوعة الفراق؟

الحمامة التي فقدتْ أفراخها في غابة من رصاص، هل ستكون راغبة في الغناء؟

لمن ستغني بعد اليوم؟!

أين تسكن النجمة، بعد أنْ هدمتْ الحرب خيمتها الزرقاء؟!

ستذوق طعم التشرد، ولن يهدأ لها بال، ما دامت بقية النجوم شاردة.

لمن ستهدلُ الحمامة؟

لمن ستبتسم النجمة؟..

***

هي من قالت:

هناك، أعماق الزرقة البعيدة، حيث موطن الأرواح التي اقتضتها أيدي الفَجَرة المارقين.

هي من قالت:

إن أغصان تلك الزرقة الكونية قد تكسرتْ، من كثرة ما حطّتْ عليها طيور تلك الأرواح التي اقتنصتها أيدي الحروب..

هو من قال:

إذن، ليس للملائكة المشاغبين، أيُّ دور في اغتيال تلك الأغصان؟

هي لم تقل شيئاً.

وهو من قال: فوق هذه الأرض، الغابة الشائكة، المحروقة، الخائفة والكثير من الحطام.. الذي خلفه فوقها تجار وسماسرة الحروب، والذين لا يريدون الموت، قبل تخليد أسمائهم على رخام التاريخ، ظناً منهم أنهم باقون.. لتنهل الأجيال القادمة من آبار فجورهم، الخوف، والتبعية، والانكسار. هي من قالت: في التاريخ نفايات كثيرة، وجوف النسيان مقبرتها الأبدية.

هو من قال، "نيلسون منديلا":

السيد "بيتر" أستاذ أبيض "بريطاني"، كان أستاذي في الجامعة، وكان يكرهني كثيراً، لأنني أسود.. كان يكره السود كثيراً السيد "بيتر" لا يحبّني مطلقاً، فقط لأنني أسود..

ذات صباح دخلت مطعم الجامعة، لدي من الوقت ما يكفي.. ساعة واحدة، قبل محاضرة السيد "بيتر"، أستطيع أن أتناول فطوري.. كأي طالب تناولت صينية من على طاولة المطبخ، ووقفت بالدور، وحين حان دوري، أخذت "سندويشة" من مربى السفرجل، وكوباً من الشاي.. جلتُ بنظري على طاولات المطعم المكتظّ بالطلبة.. لم يكن هناك كرسي واحد شاغر، سوى كرسي على طاولة أستاذي السيد "بيتر" فتوجهت إليها.. وضعت صينيتي وجلست بعد أن أستأذنته، ورميت عليه تحية الصباح:

ـ صباح الخير دكتور "بيتر".

وجلست دون أن يأذن لي، أو أن يرد على تحيتي.. تطلع إليَّ شذراً، هزَّ رأسه، وقال:

كأنك لا تعلم يا سيد "مانديلا" أنَّ الخنزير والطير لا يجلسان معاً، أعني لا يجتمعان أبداً؟

نعم: أعلم ذلك يا سيد "بيتر".. لا تقلق يا سيد "بيتر" سأطير بعيداً عنك.. بعيداً عنك سأطير..

نعم: إن الطير والخنزير لا يجتمعان، ولا يجلسان معاً...

ونهض السيد "منديلا"، حمل صينية طعامه الفقير، وراح يجول بناظريه عن طاولة أخرى، يجلس إليها طائر..

طائر فقط.. لأن الطائر والخنزير، لا يجلسان معاً، أعني لا يجتمعان معاً.

دراسات

د. عادل داود *

القصة القصيرة الفرنسية المعاصرة ونظريات الجنس الأدبي

ـ الإشكالية

تُحدِث القصة القصيرة الفرنسية المعاصرة وقعاً في النفس بغناها وتنوعها. فما تعريف القصة القصيرة؟ يتساءل الكثيرون حول ذلك، فلا يبدو أن أحداً منهم قادرٌ على إيجاز خصائص هذا الجنس الأدبي في صياغة تعريفية. ويعود ذلك إلى أن القصة القصيرة جنس متعدد الأشكال، يخضع للتغيرات كلها، ويتطلع للتجدد في أغلب الأحيان، فيبدو بذلك عصيّاً على كل محاولة لتعريفه؛ بل يُعلن البعض أن هذه المهمة مستحيلة. ويبلغ البعض الآخر حدّ إنكار وجودها، بتأكيده أن "ال"قصة القصيرة لا وجود لها، أي ربما ليس هناك سوى قصص قصيرة، ونصوص متفردة، لا يُعرِّف بعضها بعضاً.

وقد أُنجزت منذ أكثر من ثلاثين عاماً العديد من الدراسات عن القصة القصيرة. بيد أن الافتقاد إلى تعريفٍ لها، جعل النقد يَدفع غالباً بتنوع الجنس إلى الواجهة.

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية

وتؤكـد (فلـورنس غويـه) في مؤلّفهـا *La nouvelle 1870 — 1925, Description d'un genre à son apogée* (القصة القصيرة 1870 ـ 1925، وصفٌ لجنسٍ في ذروته) أنه «على الرغم من أن الموضوعات متنوعة للغاية، وأن الإجراءات الأسلوبية متغيرة على الدوام، فالنهج الذي يفعّل هذه الموضوعات وهذه الإجراءات دائم الثبات في عصر معين» (غويه، 1993 : 7). وتزعم أنه بمقدورها إظهار «الاتحاد العميق لهذا الجنس»، واستخلاص «الملامح التي تؤسسه»، ولكن من دون تقديم تعريف له، حتى بخصوص العصر الذي اختارت دراسته على الأقل (1870 ـ 1925).

ويتهرب (ل. لوفل & س. فيرله) كاتبا *Introduction à l'étude de la nouvelle* (مدخل إلى دراسة القصة القصيرة) من الوضع المبدئي منذ بداية مؤلّفهما؛ فيقولان: «إنه لمن الدقة ـ لا وبل من دواعي الحذر ـ الإعرابُ منذ الوهلة الأولى عن أننا لن نقدم هنا التعريف المنتظر لجنس القصة القصيرة، التي يبدو جيداً أن سمتها الرئيسة هي إفلاتها من كل محاولة للتعريف» (لوفل & فيرله، 1993 : 4).

فعلامَ يبرهن ذلك إن لم يكن على السمة "غير المدرَكة" لهذا الجنس، كما لاحظه (إتيمبل) في مقاله حول القصة القصيرة في *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires* (معجم الأجناس والمفاهيم الأدبية)؟ وبالحديث عن الدراسات حول القصة القصيرة، يلحظ (ت. أوروالد) أنه: «إذا كان من اليسير نسبياً ــ من منظور تاريخي ــ كتابةُ القصة القصيرة وتدوين نظرية "تلقّيها" ــ لإنهاك مفهوم التلقي المبتكر حديثاً ـ ، فللمهمة صعوبة أخرى حين يلوح في ذهننا تعريف القصة القصيرة من حيث الهيكلية، والموضوع، والأصل. [...] فيخط واحد من الكتاب ـ بين الفينة والأخرى ـ تحليلاً، محاولاً تحديد سمات التمرين الذي قام به بصورة أوضح، وذلك في توطئة أو مقال مطول ــ ولكن يندر أن يقوم بذلك في إطار القصص القصيرة نفسها ـ ؛ أو تنكب مدرسة أو فريق بحث على المسألة على نحو جدي أكثر. ففي نظر (مارسيل شووب)، تروي القصة القصيرة دائماً قصة أزمة معينة [...]. ويرى (جيْد) أن القصة القصيرة «صُنعت لتُقرأ دفعة واحدة، وبوقعة وحيدة». ويشير (بودلير) إلى كثافتها الشديدة مقارنة مع الرواية. فالأمر مرتبط في جميع الأحوال بإسهامات ذوي النزعات الاستقلالية، وبالمبادرات التحليلية،

وبمستخلصات القراءات المعمقة شيئاً ما، وبالمحاولات لتسويغ نوع معين من الكتابة، أكثر من أن يكون ذلك لشرحه حقيقة» (أوروالد، 1996: 9).

ويدأب المُنظّرون في تحديد مادة هذا الجنس وسماته الذاتية. بيد أنه من شبه المستحيل تمييز الناحية الجمالية المشتركة في النصوص القصيرة لأن «القصة القصيرة لدى (موباسان) ليست قصةَ (أيميه) التي لا تشبه قصة (غوغول) التي يجهلها (كافكا)» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان 1993: 199). لطالما كان صحيحاً أن الكتّاب لا يسعون ـ دوماً ـ إلى فرض نبرة معينة على عملهم فحسب، بل يدأبون أيضاً في تنويع مسالكهم الأسلوبية، لكي تكون الناحية الجمالية عندهم "غير شبيهة بسواها". وتظهر هذه الإرادة راسخة حالياً، إذ يبدو كتّاب القصة القصيرة المعاصرون متميزين بطموحهم في الاختلاف أكثر من إيمانهم بخصوصية هذا الجنس.

ولنذكر في هذا الصدد حالة (آني سومون). فهذه القاصة تضع ـ منذ أكثر من ثلاثين عاماً ـ على المحك إرادتها في إيجاد تقنية خاصة بالكتابة لكلّ قصة من قصصها القصيرة. فترى أن: «كتابة قصة قصيرة عمل شاق وطويل [...]. وينبغي دائماً البدء بهذا العمل من جديد، والانطلاق من نقطة الصفر كما لو لم تكن الدراسات السابقة قد أتت بأيِّ معلومة، أو أيِّ مهارة، أو أيِّ تأهيل، أو أي تسهيل [...]؛ إذ تكون المهمة في كل مرة مضاعفة، فتكمن في كتابة قصة قصيرة جديدة، وفي إعادة ابتكار جنس أدبي» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان 1993: 276). وتكتب (ربجين دولامبل) في المنظور ذاته: «لكل نص وقعه المفضل، ومفتاحه الذهبي المفضل، وأسلوبه الخاص». وتخلُص (ليليان جيرودون) إلى التأكيد أن «كل *قصة قصيرة ناجحة* تفلت من شكل القصة القصيرة، وتطلق تعريفه من جديد».

والحاصل أن القصة القصيرة تظهر بأنها مادة للتحولات، أي: «تحول في أشكالها، فتكون في ثلاثة أسطر أو في ثلاثين صفحة. وتبدّل في أنواعها، فتكون عاطفية، أو فكاهية، أو خيالية، أو مكرسة للحدث الحقيقي أو الوهمي، أو الواقعي أو الغرائبي. وتبدّل في محتوياتها التي تتغاير إلى ما لا نهاية» (غروجنوسكي، 1993: XI). ونتبين في هذا الوضع صعوبة إيجاد تعريف من شأنه

إظهار تنوع الجنس كله. وتفسر هذه الحقيقة السمة العشوائية للمفاهيم النظرية وللتعقيبات الخاصة بالقصة القصيرة في المعاجم وفي مؤلفات تبسيط العلوم. وهي تقرر على نحو معين المقاربة التركيبية التي يتبناها غالباً النقاد المعاصرون عند تناولهم هذا الجنس. وتسوّغ أخيراً تباين الآراء لدى كتّاب القصة القصيرة أنفسهم.

- **القصة القصيرة وفقاً للمنظرين**

جرت العادة أن نستعين بالمعاجم للحصول على أي تعريف، وهذا ما سنفعله بخصوص المفاهيم المتعلقة بالقصة القصيرة. فيعرّف المؤلّف الأول الذي سنستعين به *Le Littré* (لو ليتره) القصة القصيرة بأنها نوع من «الرواية القصيرة جداً، أو من قصص المغامرات المثيرة والمسلية». ولا يبدو هذا التعريف صائباً في تعيين حدود الجنس وتفرده (حين يقول: "نوع من")، فضلاً عن أنه مبني انطلاقاً من مرجعية أولية (الرواية)، كما لو كان مستحيلاً إدراج هذا الشكل السردي في جنس مستقل.

لنُنعم النظر في مقال متصل بالموضوع منشور في: *Dictionnaire de Littératures de langue française* (معجم آداب اللغة الفرنسية)؛ إذ يؤكد أن «القصة القصيرة هي في عقول الكثيرين بالنسبة للرواية ما يكون عليه الفيلم القصير بالنسبة إلى الفيلم الطويل، أي تمرينٌ لتذوق الجمال [...]، متاح للمبتدئين؛ والجمهورُ ـ أي بالحاصل الناشرون ـ يعفُّ بعناد عن استحسانه». ويوجز المقال بعد ذلك المراحل المختلفة لتطور القصة القصيرة، منذ العصور الوسطى، إذ كانت تمثل «جنساً سردياً من بين أجناس أخرى»، حتى القرن التاسع عشر، إذ «توصلت إلى تعريف خاص لجنسها»، وصولاً إلى «عهد الطرق المسدودة» في الوقت الحالي. فبمَ تُنبئنا هذه المعلومات إن لم يكن بالوضع الدقيق والمحبط لجنس أدبي سمح مع ذلك لعدد من الكتّاب بأن يُعرَفوا عالمياً، من نحو شخص يدعى (تشيكوف)، أو (غوغول)، أو (كافكا)، أو (موباسان)، أو (بورج)...؟

وهاكم التعريف الذي قدمه قاموس *La Robert* (لو روبير): «حكاية موجزة في العموم، ذات بناء درامي (وحدة الحدث)، تقدم عدداً قليلاً من الشخصيات لا تُدْرس نفسيتهم إلا قليلا، أي في حدود ردة فعلهم على الحدث الذي يكوّن مركز القصة» (1984 : 823). ويشهد من صاغوا هذه الجمل ـ وهم أشخاص عدة ــ على

الفور بصعوبة تعريف هذا الجنس بدقة. وإنْ استبعدنا العبارات ذات السمة الجمالية، فسنحتفظ بسمتين سائدتين، هما: السردية (الحكاية)، والطول (موجزة عموماً).

ولكن يبدو أن هذه المعايير تتطور في علاقة من المرادفة لأجناس سردية أخرى، من مثل: القصة أو الحكاية الرمزية. ويُظهر التفكر في عمل كتّاب القصة القصيرة أنه مع إيجاز هذا التعريف سماتٍ مميزة للقصة القصيرة النموذجية ـ لا سيما في القرن التاسع عشر المنصرم ـ ، فإنه يبدو أسير عدد من القصص القصيرة المعاصرة.

فالقصة القصيرة وفقاً لمعجم (لو روبير) هي "حكاية" أولاً، و"الحكاية" تشير إلى تقديم أقصوصة. غير أنه ثمة نصوص قصيرة معاصرة لا تفي بهذا المعيار الأول. لننظر مثلاً في:

"Transfigure" (*Les éventails de l'impératrice*), Constance Delauney, Gallimard, 1994 ("إضافة ألَق" (مراوح الامبراطورة)).

نرى في هذا النص صفحتين من الوصف الصرف لبحيرةٍ، لدرجة أننا نظنُّه "قصة قصيرة في لوحة"، فليس ثمة أي حدث فيه. وكذا حال العديد من النصوص التي نشرتها مجلة *Nouvelles Nouvelles* (قصص قصيرة جديدة). وإن كانت الآراء بخصوص الإيجاز مجمعة على عدِّ هذا المعيار السمةَ الرئيسة لهذا الجنس الأدبي مقارنة مع الرواية، فطول القصص القصيرة يختلف ـ كما نعرف ـ وفقاً للزمن وتبعاً للكتّاب. ويبدو من اليسير في الوقت الحالي إيجاد نصوص تحد من حجم "البناء الدرامي" لصالح التحليل النفسي للشخصيات.

ولا يجازف كتّاب زاوية "قصة قصيرة" في (معجم الأجناس والمفاهيم الأدبية) إلى أبعد من ذلك في تعريف هذا الجنس. ولمّا كانت القصة القصيرة «حاضرة في كل مكان ولكنها غير مدرَكة» في نظر (إتيمبل)، فهي «جنس ذو ألف وجه» في منظور (أنتونيا فوني). وتستعيد هذه الأخيرة أفكار (ولتر بابست) لتخلُص إلى أن «*ال*قصة القصيرة لا وجود لها [...] فليس هناك سوى قصصٍ قصيرةٍ».

ويحاول (إتيمبل) مع ذلك تمييز ثلاثة معايير تعريفية فيها، هي: الطول، والحقيقة، وعدم التأثُّر. فيقترح بخصوص *الطول* إطاراً نموذجياً من ثلاث صفحات

إلى ثلاثين صفحة. ويُفنِّد هذا "المقياس" ـ شديد التعسف ـ بالوقائع؛ إذ تحتوي العديد من النصوص المنشورة في *قصص قصيرة جديدة* على صفحة أو صفحتين. ويتكون ديوان *Sonates de bar* (1991) (سوناتات البار) لـ (هيرفيه لو تيليه) من 86 نصاً، يحتوي كل منها على 2000 كلمة بالضبط. ولنذكر أيضاً (القصص القصيرة في ثلاثة أسطر) لـ(ف. فينيون) (وهي أخبار متفرقة تَرقّى إلى مستوى الفن الأدبي). غير أن كثيراً من القصص الأخرى تحتوي بين خمسين ومئة صفحة، من مثل بعض القصص القصيرة لـ (بياتريكس بيك) و(ج.م. لو كليزيو)، وهنا لا نذكر سوى نصوص حديثة.

وأما معيار *الحقيقة*، فيؤكد (إيتيمبل) أن القصة القصيرة «تقترح دائماً لوحة عن قيم العصر الأخلاقية، فلا تكون قابلة للتصديق فحسب، بل تكون حقيقية أيضاً». ولكن إذا كان صحيحاً أن القصة القصيرة «تستعين طوعاً بسبل الواقعية» و«تنقل مراراً "الحقيقة" عبر السبل المذهلة» (غروجنوسكي، 1993: 16)، فهذا المعيار يبقى بلا سند إزاء العديد من قصص الخيال العلمي القصيرة، وإزاء النصوص الخاضعة للتصورات التخيلية، والتي يصعب إيجاد معالم مألوفة فيها.

وبشأن *عدم التأثُّر* الذي يكمن في الإشارة إلى مسافة معينة يحافظ عليها الراوي حيال حكايته، فنلقى فيه شيئاً من العشوائية. ويلاحظ (ت. أوزوالد)، بالحديث عن "السردية غير المتأثِّرة"، أن أعمال (تشيكوف) أو (ف. وولف) ـــ المناصرَين المفترَضين لهذا الأسلوب في التعبير ـــ تقدم أمثلة معاكسة؛ فيؤيد (تشيكوف) «حرفةَ الضمير المؤثِّرة التي تختتم*Chez des amis* (في بيت بعض الأصدقاء)»، ويؤيد (ف. وولف) "المرافعَ المؤثر صاحب النزعة الأنثوية، الذي يطيل التوقف عنده في أول قصة قصيرة له: *Phyllis et Rosamond* (فيليس و روزاموند)». ولنذكر أيضاً (آني سومون)، وهي كاتبة معاصرة تُخالجها الفكرة القائلة بأن «عمل كاتب القصة القصيرة يكمن في مسح كل أثر لعمله». فماذا نقول مثلاً عن نصها *Coup de foudre* (حب من النظرة الأولى) في: *(Je ne suis pas un camion*, Juillard, 1996) (لستُ شاحنة)؟ إذ تكون نهايته تحذيراً موجهاً من الكاتب للشابات الساذجات. ومن ناحية آخر، إذا بَرز عدم تأثر الراوي في قصة قصيرة، فسيبدو ذلك إما مصطنعاً، وإما قسرياً.

موجز القول، إن السمة "الهاربة" للقصة القصيرة تجعل المفاهيمَ النظرية والتعليقات في المعاجم وأعمال تبسيط العلوم غير ثابتة. وسبق لـ (دانييل غروجنويسكي) أنْ أشار إلى هذه الحقيقة قائلاً: «في الوقت الذي يُتَصوَّر فيه وجود الجنس، تَبرز صعوبة تمييز الملامح الخاصة به؛ لأن القصة القصيرة تنبثق عن أصناف متنوعة للغاية، تمنعها من التوافق مع صياغة معينة [...]. ويضاف إلى هذا التنوع في الانتماءات، تنوع في أساليب التعبير أو في أنواع الكتابة» (غروجنويسكي، 1993 : 14). وهذا يفسر المقاربة التركيبية التي يتبناها (هنري بيناك) في زاوية "قصة قصيرة" الواردة في مؤلفه *Guide littéraire des idées* (دليل الأفكار الأدبي). فيحصي الكاتب ـ بخصوص التعريف ـ ثماني نقاط خاصة بالقصة القصيرة، موزعة في زاويتين فرعيتين، هي: "مركبات" و"خصائص". ويَشهد مجدداً عرض (هنري بيناك) التركيبي على السمة المعقدة لهذا الجنس، فيمكن عدّه صياغة مكررة لتعريف معجم (لو روبير) وللمعايير التي اقترحها (إتيمبل) أو امتدادات منطقية لها. وإن قيامه بإضافة زاوية فرعية ثالثة عنوانها: "غِنَاها" يمكن أن يُفهم بأنه اعتراف من الكاتب نفسه بالتنوع اللامتناهي لهذا الجنس، أي لعدم اكتمال إنجازه، ويُشار في هذه الزاوية ـ من بين ما يشار إليه ـ إلى "الحرية المذهلة" التي تمتلكها القصة القصيرة «بالوجود خارج إشارات كل قول وخارج الأعراف المتفق عليها».

وتؤكّد بذلك الصعوبة المفروضة على واضعي المعاجم، لإيجاد تعريف وافٍ للقصة القصيرة. أما النقاد المعاصرون، فيبدون حائرين من طبيعة القصة القصيرة المُبهمة، ومن سمتها متعدّدة الأشكال. وبالمحصلة، يكثر في العقود الأخيرة عدد الدراسات حول هذا الجنس. ونعدد على سبيل الذكر الدراسات الآتية:

- *Le conte et la nouvelle* de J. P. Aubrit (Armand Colin/Masson, 1997).

(القصة والقصة القصيرة) للكاتب (ج. ب. أوبريت).

- *La nouvelle* de R. Godenne (Honoré Champion, 1995).

(القصة القصيرة عند ر. غودن) لـ (هونوريه شامبيون)

- *La nouvelle 1870 - 1925, Description d'un genre à son apogée* de F. Goyet (PUF, 1993).

(القصة القصيرة 1870 ـ 1925 ، وصفٌ لجنسٍ في ذروته) لـ (ف. غويه).

ـ Lire la nouvelle de D. Grojnowski (Dunod, 1993).

(قراءة القصة القصيرة) لـ (د. غروجنوسكي).

ـ La nouvelle de T. Ozwald (Hachette, 1996).

(القصة القصيرة) لـ (ت. أوزوالد).

ـ L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle de M. Viegnes (Peter Lang, New York, 1989). ـ

(الناحية الجمالية في القصة القصيرة الفرنسية في القرن العشرين) لـ (م. فينيه).

وتشير معظم هذه الدراسات إلى تنوع النصوص الموسومة بـ "قصة قصيرة"، وتكتفي باستخلاص ملامحها المتفردة. فبعضها يتبنى المقاربة التركيبية وفق أسلوب (بيناك)، بتقديم تعريف مكوّن من مجموعة من المعايير المميِّزة للجنس. وتُذكر من بين هذه الدراسات، دراستان قام بهما (ر. غودن) و (م. فينيه). فتسترعي هاتان الدراستان اهتمامنا بوجه خاص لأنهما تتناولان القصة القصيرة في القرن العشرين، التي تكوّن ـ بدقة ـ مادة دراستنا.

ويلاحظ (رونيه غودن) في مؤلَّفه (القصة القصيرة) أن القرن العشرين "يعزز الخلط" من ناحية الاصطلاح؛ إذ باتت *القصة القصيرة* «المصطلح النوعي الخاص الذي يشير إلى كل شكل من أشكال الحكاية التي لا تَستحضر فكرة الرواية». ويميز بعدها بين ثلاثة أشكال رئيسة من القصة القصيرة، هي: القصة القصيرة ــ الحكاية، ذات السمة الشفهية المنطوقة ورأس هذا التيار (دانيل بولانجيه)؛ والقصة القصيرة ـ اللحظية التي يميزها غياب الحبكة والنهاية المفتوحة، ويكون (مارسيل آرلان) أحد ممثليها؛ والقصة القصيرة ــ القصيرة التي تتضمن نصوصاً وصفية، واستحضار أو تأملات، وتقدِّم أعمال (ج. ل. تراسار) عينات جيدة عنها. ويضاف إلى هذا التصنيف الأولي ــ من النوع الشكلي ــ تصنيف ثان، مستند إلى طبيعة الموضوعات، من حيث: الموضوع الحقيقي والجدي؛ والموضوع غير الحقيقي والجدي؛ والموضوع المسلي الحقيقي أو غير الحقيقي. ويستجلي الكاتب في النهاية «عدداً من المميزات الكبرى التي تكوّن ثوابتاً في تركيبة القصة القصيرة»، وهي أنَّ:

1 ـ القصة القصيرة حكاية موجزة.

2 ـ القصة القصيرة حكاية قائمة على موضوع محدود.

3 ـ القصة القصيرة حكاية سريعة ومضغوطة.

4 ـ القصة القصيرة حكاية مروية (أي ممهورة بالطابع المحكي).

ويمثّل هذا "التعريف الرباعي" محاولة من الكاتب في المزج. ولكن يُلاحظ مع ذلك، إنْ كانت المميزات الثلاثة الأولى جيدة التوافق إلى حد ما مع أفكار هذا الجنس، فتبدو الرابعة ـ المناهضة لعمل الكتّاب المعاصرين ـ مرهونة ومقيدة. فإذا كانت القصة القصيرة تستقي أصولها في الحقيقة من الجانب المحكي في الحكايات الشعبية، فهي تنشق رويداً رويداً عنها لصالح الأسلوب الكتابي؛ إذ تصبح في القرن العشرين أكثر استقلالية، بسبب كفها المحتمل عن تكبد عناء الدلالة على إشارات جانبها المحكي. ويُدرِج العديد من الكتّاب بوفرة في كتاباتهم مصطلحات من اللهجة العامية والمحكية، واختصارات، وكلمات مكررة أو مرددة عرفاً، وتفخيماً مفرطاً في الكلام، ونوعاً من الاستنساخ أيضاً على طريقة معجم *skidiz* (سكيديز) للمفردات العامية (*Je ne suis pas un camion*, Annie Saumont, Julliard, 1996) (*لست شاحنة*، لـ آني سومون). وثمة نصوص مكونة من حوارات فقط ("Il" et "Un couple imparfait" dans *Moi ou autres*, Béatrix Beck, Grasset, 1994) ("هو" و"الثنائي غير المكتمل") في *أنا أو غيري*، لـ(بياتريس بيك). وهناك أيضاً قصص الحوارات مع الذات القصيرة التي تمنحنا قراءتها شعورَ الاستماع إلى تسجيلاتٍ لأحاديث الشخصيات ("أعلم جيداً أنني لست شاحنة"، "تأملات شخص قذر وأحمق: إنه أنا" في *لست شاحنة*، لـ (آني سومون) (Julliard, 1996). ولكن هذه الأنواع من النصوص ليست كثيرة في ضوء النتاج العام. فالأمر ـ في منظورنا ـ منوط بتقنيات الكتابة الشخصية أكثر من ارتباطه بإرادة إضفاء طابعٍ محكي على هذا الجنس. وتتيح لنا دراسة عدد لا بأس به من النصوص الخاصة بهذا الموضوع مشاطرةَ (ميشيل فينيه) الرأي؛ إذ يرى أنه، على الرغم من التراثي الدائم لحد معين من الأصل المحكي، «فالقصة القصيرة الفرنسية في القرن العشرين تستند ـ في مجملها ـ إلى هذه القطيعة مع الجانب

المحكي، لتثبت نفسها على نحو متزايد ضمن الفضاء المغلق للجانب الكتابي» (فينيه، 1989 : 18).

ويقدّم كتاب: *L'esthétique de la nouvelle française au XX^{e} siècle* (الناحية الجمالية في القصة القصيرة الفرنسية في القرن العشرين) لـ (ميشيل فينيه) دراسة متخصصة أخرى. فيكرس الكاتب قسماً كبيراً لدراسة مقارَنة تهدف إلى تمييز القصة القصيرة عن الحكاية، والرواية، والقصة. ومن ثم يقترح "تعريفاً واعياً" تكون القصة القصيرة وفقاً له:

1ـ نصاً نثرياً، موجزاً حكماً، سردياً أو وصفياً، غايته قبل كل شيء أدبية؛ أي جمالية.

2ـ نصاً بسيطاً قطعاً في سرده للحكاية، وأحادي الموضوع، فهو ذا خط سردي صرف إلى حد ما، وذا التزاز يُقصي الأوقات الساكنة، ويعمل بطريقة الاستدلال أكثر من التحليل التركيبي.

3 ـ نصاً يقدم ـ حين يسرد حكاية ـ شخصيات ذواتِ خصوصية، يتحلّون بشيء من الزخم؛ إلا إن كان الاهتمام يتناول الظروف أو الحدث نفسه حصراً.

4 ـ نصاً يحتوي على إشارات مكانية وزمنية تدل على الواقع الخارجي، ويُستوحى من تصور متسلسل للزمن.

5 ـ نصاً يقدّم بطريقة تجريبية العالمَ المذهل، من دون افتراض أولي لوجود واقع منظم وسام وحاضر في كل مكان.

6 ـ نصاً، حين يحتوي على أمر خارق للطبيعة، لا يقدمه على أنه تلقائي؛ بل يُقدَّم بعكس ذلك على أنه دحض قاطع للنظام عقلاني، الذي يكوّن الخلفية الفلسفية الحقيقية للنص.

ويتمسك (م. فينيه) من خلال هذا العمل التركيبي الاستنتاجي بالتنوع الكبير للقصة القصيرة. وتصنيفه ـ مع استناده إلى عينة وفيرة من المراجع ـ لا يستنفد ما يوجد في هذا "الجنس الأدبي ذي المئة وجه". فماذا نقول مثلاً عن النصوص المؤلَّفة من الأمثال، أو من الحكم، أو التعابير الشعبية، أو الآراء والمتفرقات، من نحو:

"Vulgaires vies" et "En bref" dans *Moi ou autres* (Béatrix Beck, Grasset, 1994).

"حيواتٌ بذيئة" و"بالمختصر" في *أنا أو غيري* لـ (بياتريس بيك).

وإنْ كان "النص النثري" ـ وفقاً لـ (م. فينيه) ـ المعيارَ الأول للقصة القصيرة، فماذا يقال في نص (جيرارد مورديّا) *La boulangerie de Marx* (مخبز ماركس) (مجلة *قصص قصيرة جديدة*، العدد 15)، الذي قدّم على شكل قصيدة؟ وهناك أيضاً القصة الشعرية القصيرة التي توغل برأي (دانيل زيمرمان) في القِدم؛ إذ يقول: «قد يكون ثمة قصص نثرية قصيرة، وقد يكون ثمة قصص شعرية قصيرة. ولكن ما هو ـ مثلاً ـ كتاب اليهود والمسيحيين المقدس؟ إنه الإنجيل. إنه سلسلة من قصص قصيرة، تكون موزونة [...]. وقديماً كانت القصص والقصص القصيرة على شكل قصائد. فثمة إذاً إمكانية تامة لتقبل الشكل العَروضي الموزون».

وأخيراً، لا تبدو تعاريف النقاد وتصنيفاتهم مُرضية. فتزعجنا دائماً إحدى القصص القصيرة التي تكوّن استثناء عن القاعدة الجاري تبنيها بعد جهد جهيد، وتزعجنا صورٌ من عدم الدقة والتقديرات التقريبية؛ أي بالمجمل تعقيدُ جنس لا يستسلم بسهولة للفهم والاستيعاب.

فماذا تُبيّن في الحقيقة خلاصة (هنري بيناك) ذات النقاط الثماني، وتلك التعاريف الرباعية لـ (رونيه غودِن) والسداسية لـ (ميشيل فينيه)، وتلك القوائم المتضمنة أصناف القصص القصيرة، التي تزداد شيئاً فشيئاً طولاً، إنْ لم يكن التنوع غير المتناهي في شكل القصة القصيرة المعاصرة، وفي محتواها على حد سواء؟ فيشتمل هذا الجنس ـ بطبيعته ـ على كوكبة من أصناف الكتابات وأنواعها. ويمتلك الكتّاب في القرن العشرين ميلاً طبيعياً للبراعة الإبداعية. فهم يصنعون ما يحلو لهم، ويبحثون دائماً عن صور مجازية جديدة. وقد يتخذوا مادةً للقصة الكتابةَ بحد ذاتها. فالقصة القصيرة في نظرهم "نوعٌ من اللهو"، يمنحهم شيئاً من الحرية، ويدفعهم للنيل منها أكثر. ومن هنا يأتي تعدد أشكال نتاجاتهم. ومن ذلك أيضاً يتأتى تنوع مفاهيمهم الجمالية التي تسهم في تشويش المسارات. ويؤكّد هذا الاستنتاجَ دراسةَ عملين توثيقيين من *قصص قصيرة جديدة*، هما:

43 écrivains manifestent pour la nouvelle & 3 rue de l'Harmonie, mêmes _ nouvellistes contemporains par eux 131

(3 شارع هارموني، 43 كاتباً يتظاهرون من أجل القصة القصيرة) & (131 قاصاً معاصراً بأنفسهم).

- **القصة القصيرة وفقاً لأصحاب الممارسة**

إذا كان بعض كتّاب القصة القصيرة في القرن العشرين يلجؤون إلى مفاهيم هذا الجنس ـ التي وضعها رواد العصر المنصرم ـ ويتفقون معها نسبياً، فالغالبية الباقية تبتعد عنها؛ إذ تُعدِّل النموذج أو تبتكر له نواحيَ جديدة، تتوافق مع مفاهيمِ هذه الغالبية الذاتيةِ. ويستخدم (بول موران) أسلوباً في التورية يحوّل به الطرفة إلى لحظات متتابعة. ويولي (مارسيل أرلان) أهمية أكبر للمعالجة النفسية للحكاية. ويسعى (دانيل بولانجيه) إلى بناء لعبة يخيب بها دوماً تطلع القارئ. ويستعمل (جون تايلور) «نوعاً من النثر بعيداً عن القصة القصيرة التقليدية»، بهدف «إعادة عرض إحساس المرء بماضيه ـ على النحو الأدق ـ ، وهو ماضٍ لا يعرضه في تتابعه، بل في صورة فسيفساء من الذكريات المتقطعة» (بيجاد رينو & زيمرمان: 1993 : 292). ويتقبل الكاتبة (آني سومون): «عقاباتها المفترض] لرفضها كل نظرية للقصة القصيرة»، فهي تلتزم دائماً وأبداً «بالانطلاق مجدداً من نقطة الصفر» في كل مرة تكتب فيها نصاً جديداً (بيجاد رينو & زيمرمان، 1993 : 276). وينقاد المنظرون أمام هذا التنوع إلى إعادة وضع الأفكار التي صورها رواد من القرن التاسع عشر موضعَ التساؤل. فتتمخض عن ذلك معايير وتصنيفات نوعية جديدة. غير أن مواجهة هذه النظريات للتطبيق العملي لكتّاب القصة القصيرة المعاصرين يفضي إلى الاستنتاج ذاته؛ فالمنظرون ـ على الرغم من جهودهم ـ لا يبلغون استنفادَ التنوعات جميعها التي يقدمها النتاج في مجال النصوص القصيرة. ويترجم (فانسان إنجل) ذلك بالملحوظة الآتية: «ثمة منذ وقت طويل [...] تعاريف للقصة القصيرة تحصل على نوعٍ من الإجماع. بيد أنه إما أن تحمل هذه التعاريف شيئاً من العقائدية ــ إذ يُستعان بها من دون القدرة على صياغتها بوضوح، وأقل من ذلك القدرة على شرحها؛ وإما أن تكون دقيقة لدرجة أن عدداً مذهلاً من النصوص يجد نفسه مرمياً في هذه التبعية لجنس القصة القصيرة» (فانسان إنجل، مجلة *دو موند*، تموز ــ آب 1994، ص11).

وبالمجمل، يوضع كل تعريف لأي جنس بصورة لاحقة. ويضع النقاد قوانين وقواعد لصوغ ما يفعله أصحاب الممارسة في مفاهيم. لكن التطبيق العملي ــ كما يُتوقع ـ غزيرٌ دائماً. وكذا الحال في مجال القصص القصيرة؛ فكل كاتب يكتب

بالطريقة التي تبدو له الفضلى. وهو يكتب كما يستطيع وكما ينبغي عليه فعله؛ إذ تملي عليه نظرته الشخصية عن العالم شكل كتاباته ومحتواها. وليس من المدهش في ظروف كهذه أن نرى النقاد يمضون في مغامرة التقاط جميع النصوص الموسومة بـ"قصة قصيرة" في شباكهم النظرية. ولكن نراهم لا يبلغون هدفهم. وإن كان الغموض والتقدير التقريبي يجعلان عدداً كبيراً من التعاريف والمفاهيم النظرية المقترحة من النقاد ينال رضاً ضئيلاً، فيجب الاعتراف أن الحرج أو بالأحرى عدم المبالاة لدى المبدعين حيال المسألة، لا يقصّران في الإسهام بهذا الوضع. فماذا يقول كتّاب القصة القصيرة عن هذا الجنس الذي يمتهنونه؟ فإذا تعيَّن عليهم التحدث عن النظريات، فهم عموماً يتهربون من كل موقف مبدئي، أو يقدمون مفهوماً تجريبياً وشخصياً؛ إذ تكون آراؤهم متنوعة بقدر تنوع نتاجاتهم، بل إنها تصل حد التباينات. وتشهد على ذلك الأعمال التي أنجزها فريق *قصص قصيرة جديدة: 3 شارع هارموني، 43 كاتباً يتظاهرون من أجل القصة القصيرة* (مانيا، 1987)، و *131 قاصاً معاصراً بأنفسهم* (مانيا، 1993).

وتُترجم بالمجمل الحرية ــ التي يمنحها كتّاب القصة القصيرة لأنفسهم ــ بطريقة تناول المسألة. فالبعض يسعى لتقديم تعريف على شاكلة المنظرين؛ والبعض الآخر متحفظ أكثر، فيشير إلى أن الأمر مرتبط بآراء شخصية؛ وآخرون أيضاً يكتبون قصصاً قصيرة لاستعراض مفاهيمهم عن هذا الجنس. وتظهر حقيقةً في ٣، *شارع هارموني* إلى جانب النصوص ذات الطبيعة النظرية: مقالات طويلة، وتأملات، ونصوص جدلية:

Pierre Lepape, *L'éclipse et son contraire* (*L'orgue de Barbarie* de de Christian Congiu…) *étouffer* de Daniel Sallenave, *Etoffer c'est*

أورغ البربرية لـ (بيير لوباب)، *الكسوف وضده* لـ (دانييل سالناف)، *التدسيم هو الاختناق* لـ (كرستيان كونجي)... وثمة نصوصٌ تبدو "قصصاً قصيرةً" حقيقية، يمكننا تبيّنها ضمن القصة القصيرة ـ الحكاية:

Francis Paillet, *Judas ou le mauvais* *En compagnie de Zappa* de *rétine ou le* *Décollement de* de Tony Catano, *nouvelliste* *rétrécissement* de Gilbert Gaston

برفقة زابّا لـ (فرنسيس بايه)، *جودا أو كاتب القصة القصيرة السيء* لـ (طوني كاتانو)، *انفصال الشبكية أو التضييق* لـ (جيرلبير غاستون). وفي القصة القصيرة ـ الحوار:

il de _ Marie Le Sidaner, *Trop court, dit* _ *Faits divers* de Jean Michel Friedman

متفرقات لـ (جان ـ ماري لو سيدانر)، *يقول: بالغ القصر* لـ (ميشيل فريدمان). وفي القصة القصيرة ـ المسرح:

La chaise de Gil Blas de François Coupry.

كرسي جيْل بلاس لـ (فرانسوا كوبري).

والموضوعات المتناولَة في هذين العملين جدّ متنوعة، فلا نرى في *3، شارع هارموني* تفكّراً حول نظرية الجنس فحسب، بل نجد استنتاجات عن المكانة الحالية للقصة القصيرة في المجتمع وفي عالم الآداب، وفي *131 كاتب قصة قصيرة معاصر*...، كل واحد من هؤلاء الكتّاب إما لاحظ شيئاً، أو التفّ على شيء، أو قلَبَ التوجيه الأولي لرواد اللعبة، بتحكّمه ـ وفق هواه ـ بالصفحتين الممنوحتين له، وبتحكّمه بالمسميات. وبهذا لن نقوم بتصنيف جميع أفكارهم، بل بتجميع الآراء التي تؤوب مع القدر الأكبر من الإلحاح. فتلك آراء تخص الاصطلاح، والتعريف، والملامح الخاصة بالقصة القصيرة.

المجال الاصطلاحي

نلحظ في فرنسا وجود خلط كبير استمر طويلاً بخصوص مفهوم "القصة القصيرة". وتجمع (مارغريت دو نافار) في مؤلفها *Heptaméron* (هيبتاميرون) تحت مسمى: "قصص قصيرة" سلسلة من الحكايات الرمزية والتعبيرية؛ ويعطي (جان دو لافونتين) عنوان "قصص قصيرة" لقصصه الموزونة شعراً؛ ويسمي (ألفونس دوديه) دواوينه *Lettres de mon moulin et Contes du lundi* (رسائل مطحنتي وقصص الاثنين)؛ ويحار (بروسبير ميريميه) بين "قصة" و"قصة قصيرة" أمام مؤلَّفه *Federigo* (فيديريكو)، وبين "قصة قصيرة" و"رواية" حيال *Colomb* (كولومب)؛ ويطلق (جان بول سارتر) على *La nausée* (الغثيان) "حكاية" في حين يعطي ناشره للعمل تسمية "رواية"... ويؤكد (ت. أوزوالد) متحدثاً عن تكوين هذا الجنس أنه: «تُبنى

القصة القصيرة انطلاقاً من الأجناس المجاورة والمحاذية، في حين تكون تلك الأجناس بذاتها في مرحلة الحمل» (أوزوالد، 1993: 11). وربما ما زلنا ننزع إلى اليوم ــ بسبب هذا القرب النوعي ــ نحو صَهر "أجناس قصيرة" في بوتقة واحدة. ويمكن لأمر آخر الإسهام أيضاً في اللبس الاصطلاحي، فمع شيوع القصة القصيرة في كنف الآداب الأوروبية المتنوعة، تمكنت المسميات التي استعملها الكتّاب الأجانب من التأثير في مفاهيم الكتّاب الفرنسيين. وهكذا، يقصد الأسبان بـ *novella* "رواية" وبـ *novela corta* "قصة قصيرة"؛ والإنكليز يسمون *novel* رواية، في حين تكون قصة قصيرة *a short story*؛ وكذا حال مفهوم "*ficciones*"الذي روّجه الأرجنتيني (بورج). وخلال النصف الثاني من القرن العشرين، لمّا كان المنظرون يسعون لتمييز القصة القصيرة عن أجناس أخرى مثل الرواية والقصة والحكاية والأقصوصة..، استمر أصحاب الممارسة بهذا الخلط، إما بسبب مفهوم شخصي عن هذا الجنس، أو بسبب عدم مبالاتهم.

فيعطي المؤلفون لكتاباتهم مسميات مختلفة في العملين اللذين أنجزهما فريق *Nouvelles Nouvelles* (*قصص قصيرة جديدة*)؛ إذ يطلقون عليها بالتأكيد: "القصة القصيرة"، ولكن يسمونها أيضاً: "نصوصاً قصيرة"، و"نصوصاً مختصرة" أو "أشكالاً قصيرة" و "شكلاً من النثر القصير". ويفضل البعض مصطلحات "حكاية" أو "أقصوصة". ويرى (أوليفيه دولو) أن المصطلح الأنغلوسكسوني " short story" (بالفرنسية"histoire courte" أي أقصوصة قصيرة) تناسب نصوصه أكثر. وقد يصف أحد الكتّاب ما يكتبه بـ "أشياء"، قائلاً إن «ناشري هو الذي يكتب "قصص قصيرة" على الغلاف؛ أما أنا فأكتب أشياءً مثلما تأتيني، متمردة على اللصاقة التعريفية، فالإحساس بضرورة غامضة هو الوحيد الذي يسوغها» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993: 158). فلا يؤمِن (جان ــ مارك أوبير) كثيراً بخصوصية جنس قد نطلق عليه "قصة قصيرة". ولا يظن (كريستيان باروش) أن تكون القصة القصيرة جنساً مستقلاً؛ ففي نظره: «تشير الرواية والقصة القصيرة معاً إلى نظرة موحدة عن الأدب، أي من الضروري تحديد أسلوب الحكاية التي ننوي معالجتها وتحديد شكلها وطولها، وهذا كل ما في الأمر».

ويصرح (دانيل أبريز) في المنظور ذاته أنه يلصق وسم "رواية" أو "قصة قصيرة" على نتاجاته، وفقاً لمزاجه: «قصص قصيرة، أم روايات.. وهل أدري؟ [...] في اللحظة هذه، لا أدري بَعد ما أكتبه، ولافتقاد الأفضل، ألصق عليه وسم رواية أو قصة قصيرة، فهذا مرتبط بمزاجي» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 22).

ويصل الأمر ببعضهم حدّ الشعور بحرج في أنفسهم من مفهوم "جنس"، ويفضلون أن يوصفوا بكل بساطة بـ "كتّاب الخيال": «ما برح مفهوم "جنس" يقززني. فأنا قبل أن أكون "قاصاً" أو "روائياً"، أعدّ نفسي كاتباً باللغة الفرنسية، وكاتب خيال محض» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 298).

فتمسي القصة القصيرة جنساً طريفاً «له إطلالات في الأركان جميعها وفي العصور المختلفة؛ إذ ينحدر من مختلف الأنساب، ويهدف لتشويش المسارات على النحو الأفضل» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993 : 65). فتُعرب آراء الكتّاب بخصوص مفهوم "القصة القصيرة" عن تنوع مفاهيمهم التعريفية والجمالية عن هذا الجنس، بل عن تباينها أيضاً.

التعاريف

اعتاد القاصون على تعريف القصة القصيرة قياساً مع الرواية، وهم مجمعون على عدِّ الإيجاز المعيارَ الأول لهذا الجنس. فالقصة القصيرة في نظر (رونيه بونيلي) «نوعٌ من الرواية أُخضِع لنظام تخفيف الوزن، وسرديةٌ وضعت في حالتها النشطة»، وهي برأي (هيرفيه لو تيليه) «نوعٌ من الرواية القصيرة جداً». ويزعم (كريستيان كونجي) على شاكلة (ستاندال) أن: «القصة القصيرة مرآة نصحبها في نزهة على طول الطريق. ولمّا كانت هذه المرآة مهشمة، لعب القاص على وتر تألق الأضواء وتدفقها، بلا سعي منه إلى إيرادها في حكاية واحدة، ومن دون زعمه بإيجاد التناغم بينها. فما يهمه هو اللحظات الأساسية والمصيرية في التجربة الإنسانية». ويعرِّف (بيير ميرتوّن) هذا الجنس بالعبارات الآتية: «الرواية رمزية كالأوبرا؛ والقصة القصيرة هي كموسيقى الغرفة. وإن كانت الرواية "مرآة نصحبها في نزهة على طول الطريق"، فليست القصة القصيرة سوى قطعة من مرآة نستطيع أحياناً التعرف فيها على أنفسنا بصورة كاملة..» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993 : 218).

فالتعاريف تتناقض في بعض الأحيان، وتأخذ القصة القصيرة موضعاً لها ـ وفقاً لـ (موريس شافارديس) ـ بين الرواية والشعر، فيقول: «كيف للمرء أن يكون كاتب قصة قصيرة، إن لم يكن شاعراً في ثلاثة أرباعه، ليكون الروائي في ربعه الأخير؟». ويردّ (جان نويل بانكرازي) قائلاً: «القصة القصيرة ليست بين الشعر والرواية، ولا ينبغي أن تناشدهما بالاعتراف بها، فهي في آن معاً الشعر والرواية مأسوران ومُسندان عاريين بعيون مفتوحة إلى جدار العالم». وتعترض (ماريان أوريكوست) قائلة: «القصة القصيرة أدب صرف، لأنها تستنبط شكلها لتصنع مادتها، ولأنها ليست رواية أو حكاية أو قصيدة، فهي غير موجودة عموماً إلا عبْر تأكيدها لاختلافها».

أخيراً نقول: لا تُبرز التعاريف (إن كان بإمكاننا عدّها تعاريف) التي قدمها الكتّاب سوى الإشكالية القائمة حول هذا الجنس. فلا يندمج جلها ـ الذي يبدو جزئياً ومبسّطاً ـ إلا في معيار الإيجاز، في تضاده مع الرواية. بيد أنه لو كان متطلب الإيجاز يفرض نفسه بصفته إشارة لا جدل فيها للاعتراف المادي بالقصة القصيرة، فإنه غير كافٍ لتمييزها، وذلك لوجود العديد من "الأشكال الموجزة" الأخرى، من نحو: الحكاية والقصة والحكاية الرمزية.. ويرى (فانسان إنجيل) أن عدداً من هذه التعاريف «يلعب على وتر الأسلوب المجازي، ليبلغ صراحة حدّ الإبهار». فتقول التعاريف ـ العاجزة دوماً عن تقديم شرح واضح لأبعادها المحتملة ـ إن القصة القصيرة بالنسبة إلى الرواية هي ما تكون عليه "السوناتا" بالنسبة إلى السيمفونية، وما تكون عليه المئة متر بالنسبة إلى سباق الماراتون، وإنْ كانت الرواية زوجة، كانت القصة القصيرة عشيقة.. وهذا النوع من المقاربة ـ فضلاً عن افتقاده للدقة ـ لا يتوصل إلى تعريف القصة القصيرة بوصفها جنساً مستقلاً تماماً. ويبقى بعد ذلك التمعنُ فيما يقوله أصحاب الممارسة عن سمات الجنس بخصوص الموضوع وتقنيات الكتّابة؛ أي بخصوص كل ما يشير إلى الناحية الجمالية في القصة القصيرة.

الموضوع

تضم القصة القصيرة في القرن العشرين كوكبةً غنية من الموضوعات. ويميز (رونيه غودِن) خمسة أنواع منها، هي: قصة الحياة اليومية القصيرة، وقصة التفرد

القصيرة، والقصة الخيالية القصيرة، وقصة الخيال العلمي القصيرة، والقصة القصيرة المسلية. وقد يسهُل إغناء هذا التصنيف بزيادة القصة القصيرة السياسية، والتاريخية ـ مثلاً ـ ، وقصة السيرة الذاتية القصيرة، والقصة الجنسية القصيرة..؛ نظراً لامتلاك كل كاتب ميلاً خاصاً لأحد الموضوعات.

فيزعم معظم الكتّاب في العملين الآنفين الذكر الوارِدَين في *قصص قصيرة جديدة* أن الحياة اليومية هي التي تثير موضوع القصة القصيرة. فيمكن لهذه الأخيرة أن تأخذ في الواقع شكلها انطلاقاً من عنصر مبتَذل ظاهرياً، من نحو: خبر من المتفرقات، أو رؤية شيء، أو لقاء، أو شعور مشوش..؛ أي بالمجمل من مادة مأخوذة من الحياة اليومية.

ويلحّ البعض على مظهر الأحداث المخالف للمألوف. فالقصة القصيرة وفقاً لـ (آن براغانس) «تعشق التقاط 'تحول القدر'، وفقدان التوازن الذي يحدث فجأة تحت وطأة قلقلة غير مألوفة في الحياة اليومية». أما (كريستيان باروش) فتظن أن القصة: «تتأقلم مع قشور الغرابة، ومع ريبة الجنون، ومع كل ما يسمى 'استثناءات'». وأما (جاك بينس) فيعبر عن رأيه مستعملاً العبارات الآتية: «يمكن تعريف هذا الجنس كما يلي: يَظهر في خضم عالم واقعي تماماً حدث خارق للطبيعة يُطلِق حركة من الاضطراب في العالم، ثم يختفي. فتلك العودة إلى النظام الطبيعي هي التي تعطيه الأصالة، وتمنحه مكانة مستقلة في الأدب الخيالي» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993: 44).

ويشير آخرون إلى المظهر الدراماتيكي المحزِن للحكايات التي تقصها القصة القصيرة. فيرون أن: «الحياة لا تختص بالمرح»، وأن «السعادة لا تُروى»؛ ويزعمون أنهم يكتبون من أجل «ترجمة حقيقةِ العالم المحبطة والفظة». بل ينحاز (مارك فيار) لإعلام القارئ بالآتي: «تذكَّر دائماً أن الكتابة هي دراما. فلا تعيد القصة القصيرة سوى عرض انكسارات الحياة، والجنون، والعوز، والقصور، والشر. وبإمكان أولئك الذين يميدون في السعادة الإعراض عنها؛ فالسيدةُ الجميلةُ المتذمرة ليست حليفتها» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993: 310). وفي ما يلي ملحوظة أخرى: إن كان معظم الكتّاب يعتقدون مثل (هيبير نيسّا) أن الموضوع ـ الذي يتوافق في الغالبية الغالبة مع مفهوم "الحكاية" ـ "ذو ضرورة قاطعة للقصة القصيرة"، فالبعض

يفضل تصميم نصوص "لا يحدث أي شيء" فيها. ولا يتردد (جان فوجير) في إعلان ميله لهذا النوع من الكتابة، فيقول: «لمّا ظهر مجلدي الأول، الذي قدّم له (مارسيل أرلان)، تبين بعض نقاد القصة القصيرة التقليدية الهاوين أنه في قصصي "لا يحدث أي شيء". وفي ذلك إطراء لطيف. فجمالية القصة القصيرة لدي ليست في واقع الأمر مطابقة لتلك التي لدى (موباسان)، الكاتب المحترم. بل هي جمالية (تشيكوف)، الكاتب المداهن، الذي كان يمنح مجريات الحكاية المحبوكة جيداً أهمية أقل من استحضار لحظة أو حالة معينة، بطريقة مكثفة [...]؛ فقد استشعر الضعف الذي سيصيب الموضوع في المستقبل» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993: 153).

وشقّ (مارسيل أرلان) ـ في منتصف القرن العشرين ـ سبيلاً لعبور هذا الجنس؛ إذ أكد: «إنه لنصر للقصة القصيرة أن تبدو مصنوعة من لا شيء غير اللحظة، أو الحركة، أو الومضة التي تعزلها، وتستخلصها، وتكشف عنها، وتملؤها معنى وإحساساً». واتبع العديد من الكتّاب المعاصرين هذا السبيل من بعده. بل مضى البعض إلى أبعد من ذلك، مختزلين الموضوع في وصف كائنات أو أشياء، وفي استحضارٍ للطبيعة أو الحالة النفسية. فيكمن الغرض الأول لهذا النوع من النصوص في عمل يصف الكتابة. ويمكن بهذا النحو لأي شيء أن يكون موضوعَ القصة القصيرة، حالها في ذلك حال أشكال الخيال الأخرى (كالرواية والحكاية وغيرهما..). فيصرح (إيبر حداد)، بخصوص التخيل أن: «الرياح يمكن أنْ تصدر عن كل واقع، فالموضوعات لا نهاية لها، ولا تتطلب لكي تَظهر سوى تحفيزاً ممن وقع عليه اختيار القدر». فبإمكان القصة القصيرة أن تنطلق من حدث لا قيمة له في الحياة اليومية، أو من صورة ملحوظة، أو من تفكر في الطبيعة البشرية ــ مع تحديدٍ لمسوغاته ونتائجه ــ ، أو من حلم كنا قد رأيناه ليلاً.. فالقصة القصيرة تتراوح بين ما هو مبتذَل وخطير، أو مازح وجدي، أو عادي وغريب، أو حقيقي وغير حقيقي. فهي تسعى لأن تقول كل شيء، أو تنحصر في عدم قول أي شيء. لذا يهتم المنظرون ـ في دراستهم لهذا الجنس ـ بطرق تناول الموضوعات أكثر من اهتمامهم بأنواعها.

الإيجاز

أغلب الكتّاب يعدّون الإيجازَ أوّلَ سمة تعريفية بالقصة القصيرة، إن لم يكن سمتها الوحيدة. ولنتناول من جديد التعاريف المشار إليها آنفاً؛ إذ ترى (دانييل سالناف) أن: «الإيجاز يكوّن السمة التعريفية الحقيقية للقصة القصيرة». ويصل (بيير لوباب) حدّ إنكار منحها أي معيار آخر: «القصة القصيرة: كنا نتناولها كذلك، ساذجة أو ماكرة، من غير أن نطالبها بمعرفة نسبها الأبوي ولا بمناطق سكنها الراقية. فقد كانت كما هي، جيدة أو سيئة، هادئة مثل بركة، أو مفروشة بالأشواك والقواطع. قصيرة هي، وهذا كل ما نعرفه عنها. إنها إبداع قصير من الخيال».

بيد أن مفهوم الإيجاز نسبي، فثمة كتّاب يشعرون بالارتياح في مدى قصير؛ ويروق لآخرين تغيير طول نفسهم. ويوافق (جورج كولبكا) على أن تكون القصة القصيرة «حكاية موجزة عموماً»، لكنه يصر على الخاصية المرنة في امتداد هذا الجنس، فيقول إنها: «حكاية موجزة عموماً، بناؤها بسيط، وتعرض عدداً قليلاً من الشخصيات. والقصة القصيرة نوعٌ من المادة المطاطية، فيمكن لها أن تطول حتى تبلغ حجم كتلة كبيرة من حوالي مئة صفحة (كونرا، لو كليزيو)، وأن تتقلص في حد أدنى مذهل مكوّن من ثلاثة أسطر (فينيون)» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان 1993: 190).

فينحو غالبية كتّاب القصة القصيرة المعاصرين نحو التقصير، ولكن يختلف مفهوم الطول بين كاتب وآخر؛ إذ يندر أن تتجاوز قصص (آني سومون) القصيرة خمساً وعشرين صفحة، في الوقت الذي تتراوح فيه قصص (بياتريكس بيك) بين الأربع صفحات والثمانين صفحة. وإن كان (ميشيل أريفيه) يصمم قصة قصيرة «مختصرة، ومتكتلة، ومكثفة، من أربع صفحات إلى عشرين صفحة، لا أكثر من ذلك ألبتة»، فيكتب (ديديه داينانكس) «نصوصاً متوسطة الطول، من 50 إلى 100 صفحة، تحار بين القصص القصيرة الطويلة والروايات المصغرة». فأين يتوقف القصير؟ وأين يبدأ الطويل؟ يُبدي عدد من كتّاب القصة القصيرة ـ الذين سئموا المسألة ـ عدم مبالاة لذلك، مع تبينهم أنه «قد لا يجول ـ فعلياً ـ في خاطر أي منظر في الفن التصويري أن يُسند جمالية الرسم إلى حجم اللوحات» (بيير لوباب، *3 شارع هارموني*، 1987، ص10 ـ 11).

الاقتضاب

يرى عدد كبير من الكتّاب أن الإيجاز في القصة القصيرة يفرض قانون كتابتها. فيمكن لهذا الجنس الأدبي أن: «يُظهِر السرَّ للعلن بأدنى حدٍّ من الكلمات»، فينجح «بحفنة من الأسطر باستثارة العوالم». واستجابةً لنظامي الإيجاز والاقتصاد، ترتبط القصة القصيرة ـ وفقاً لـ (رايمون جان) ـ بنمطين في التعبير، هما: نمط شعري ونمط سينمائي. فالأمر مرتبط بالتصويب، وإحكام البناء والإيقاع والسرعة والشدة، من ناحية؛ وبفن الحوار (السيناريو) والحركة الذي يعرض ضمناً مقاربة بصرية ووصفية للأشياء والأشخاص، من ناحية أخرى.

ويعتقد عدد من الكتّاب أن القصة القصيرة تلجأ في الغالب إلى المُضمَر، لأسباب تتعلق بالاقتصاد والنجاعة. فتَترك للقارئ الاهتمام بتأويل السلوكيات والأحداث، انطلاقاً من عدد من المعلومات؛ لتتجنب كل شرح، وحتى ذاك الذي «يكمن في اسم ظرفي بسيط». والقصة القصيرة ـ ـ في نظر (ميراي بيست) ـ هي: «انغماسٌ في الصورة، واستكشاف جامد لها؛ إذ يُهيَّأ المعنى للظهور بعد تنويمه مغناطيسياً، أو بعد انصهاره طوعاً، بلا أي لزوم للشرح؛ فيمكن للشرح أحياناً أن يقضي على الرواية، وهو يقضي على القصة القصيرة بالضربة القاضية» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 47). فأمّا (نويل دوفولكس)، فيعدُّ جملة (نيتشه) الآتية أحد مبادئه في الكتابة: «أوجِزوا، وأتيحوا لي التنبؤ، وإلا فستسأمون زهوَّ فكري». ويظن البعض أن التورية أو إضمار القول يُفرض لكونه خياراً جمالياً. فيؤكد (مارسيل شنايدر) أن: «القصة القصيرة جنس أدبي له قوانينه، وروحه، وعظمته، وجماله الخاص. وهي للكاتب حالة ذهنية، وخيار جمالي، وتحيز للتورية والاقتضاب» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 278). وأما (آني سومون) فتشرح قائلة: «فليبقَ الحقيقي في الأدب ممزوجاً دائماً بالغياب، وليؤلف كل كاتب بالاثنين، فيكونان كجرعة تمنحه التفرد. لكن الجرعة في فن القصة القصيرة تكون دائماً لصالح الغياب، كما لو كان [...] القاص يصنع قصته القصيرة بغير المقول ويُدرج عدداً من الكلمات عليه» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 276).

ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك مقترحين في وقت واحد "التورية الداخلية" لاستثارة «القارئ حتى الحد الأعظم»، و"تورية السقوط" للدعوة «إلى الاستطالة أو التساؤل». وهذا ما يقود (كريستيان كونجي) إلى التحذير من الإفراط الممكن وقوعه، فيقول: «قد يستخدم كاتب القصة القصيرة أشكالاً أسلوبية خاصة؛ إذ يقدم "إشارات" سيؤولها القارئ. [...] ولا يجب إساءة استخدام "الإشارة"، فيمكن للاستعمال الأهوج للتلميح، أو التورية، أو الإيماء أن يحرِف القراء عن الطريق، جاعلاً القصة القصيرة غامضة ومنسّقة أكثر من اللزوم».

وترى (دانييل سالناف) أنه بالإمكان "اللعب" على التورية و"ضدها" (تعترف بعدم القدرة على منح اسم للتقنية المضادة للتورية). وتحتج بأحد الضوابط الأكثر حيوية في الفن السردي، وهو التفاوت بين زمن السرد وزمن الأشياء المسرودة؛ فالتقنيتان المتضادتان تتيح لها وضع تقليص الوقت وبسطه موضع التطبيق بشيء من "الدقة البهيجة".

فتسير الآراء، بخصوص الاقتضاب، في اتجاه الهدف ذاته. لكنها تختلف في موضوع الوسائل المؤدية إليه. فيطبق بعض الكتّاب قانون الشعر والسينما، ويلجأ آخرون إلى المُضمَر أو إلى قانون الصمت، ويلعب آخرون على وتر التورية و"ضدها". ونلاحظ لديهم، بتنوع المباحث والحكايات الرمزية، «ثوابتاً للحس المرهف، ورغبةً في المحافظة على الحقيقة الأكثر واقعية واكتنازاً وتكثيفاً، وذلك باستعمال الشكل الأكثر إيجازاً وطريقة الكتابة الأكثر انضغاطاً» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993 : 276).

اللحظة القوية

يُصوَّر الزمن في القصة القصيرة أنه تتابع من لحظات محدودة، "تجسدها" ــ نوعاً ما ـ أحداث متعددة، تقع على نحو متتالٍ. وخلافاً للرواية التي تسعى جاهدة لإظهار الزخم الزمني المعيْش، تتمسك القصة القصيرة بـ "زمنية مرتبطة بالأحداث" (وفقَ عبارة ت. أوزوالد)؛ وهذه الزمنية مؤلفة من سلسلة من أجزاء الحياة، ومن اللحظات المتجاورة أو المتراكبة. ويبرَز هذا النوع من الزمنية السردية في القصة القصيرة المعاصرة؛ ومنه جاء مفهوم الـ "فلاش" أو "اللحظي" الذي يميز كتابتها من حيث الجوهر.

ويسلّم معظم الكتّاب برأي (روجيه غرونيه) عن الناحية الزمنية للقصة القصيرة، فيقول: «الرواية، هي الزمن. والقصة القصيرة، هي اللحظة». وفي نظر (هيرفيه بازان): «إنْ كانت الرواية تحدث في الزمن، فاهتمام القصة القصيرة ينصب على توقف يصيب هذا الزمن»؛ إذ تقدِّم غالباً: «فرصة التقاط الناس في لحظة فريدة أو معبرة من حياتهم». والحاصل أن كتابة قصص قصيرة هي كتابة «تقلصات الزمن»، أو كتابة «أزمات»، أو «عقد درامية».

وترى (آن براغانس) أنَّ: «القصة القصيرة تفضل ـ على نحو دائم تقريباً ـ خط القوة حيث يَكشف الحدث والصراع عن شطرهما الأكثر حيوية. فهي تعشق التقاط "تحول القدر"، وفقدان التوازن الذي يحدث فجأة تحت وطأة قلقلة غير مألوفة في الحياة اليومية..». فكيف تَستغل القصة القصيرة هذه اللحظات المفصلية، التي يُحكم عليها غالباً أنها مصيرية في الخبرة البشرية؟ تظن (ميراي بيست) أنه «إذا أمكن تشبيه الرواية بمسيرة شخصيةٍ واحدة أو شخصيات عدة ــ تكون متسلسلة قطعاً وفق خط يُدفع إليه التسلسل الزمني أو لا، فهي أفقية أياً كان الشكل المعتمَد ــ ؛ فإن القصة القصيرة يمكن أن تُشبَّه بانغماسٍ في اللحظة ــ فتكون شاقولية قطعاً وتمتلك درجات في العمق». ويَعهد إلينا (فرانسوا تيبو) بتقنيته قائلاً: «تروي القصة القصيرة لحظة محددة، لحظة ينقلب فيها مصير الشخصية، فيأخذ شكله النهائي. وخلافاً للرواية حيث تكون جميع الاستطرادات ممكنة ويكون قدر الفرد مُتصوَّراً في مجمله، لا تتوقف القصة القصيرة عند نتائج اللحظة أو الأزمة أو المشهد البارز، الذي يقترح الكاتب على القارئ مشاهدته تحت المجهر. فالقدر قد انقلب رأساً على عقب، والقصة القصيرة قد انتهت» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993: 298).

ويتوقف إيقاع القصة القصيرة على اختيار اللحظة القوية. ونعلم أن لهذا الإيقاع إسهام في الحركة الداخلية للنصوص القصيرة. فيميز المنظرون بين وجهين من الإيقاعات، هما: الإيقاعات الزمنية والإيقاعات السردية. وتُقاد القصة القصيرة في الحالة الأولى إلى خيارات ناجزة حُكماً، وذلك تبعاً لتركيزها على لحظة معينة أو لتغطيتها شطراً واسعاً من الحياة؛ فتوسُّع اللحظة أو تقلُّص المدة لتنحصر بأوقات

تحولاتها الأساسية. وكذلك الأمر بخصوص الحالة الثانية، فيتسارع إيقاع الكتابة أو يتسع تبعاً للتأثيرات التي يهدف النص إلى إحداثها.

فينبغي أن تكون القصة القصيرة ــ برأي الغالبية العظمى من الكتّاب ــ قطعية وسريعة وحاسمة. ويجب عليها إطلاق «الحقيقة الدقيقة والسريعة لموقف أو لشعور» (نويل شاتليه). فهي «تمنع الكاتب من أخذ متسع من الوقت، وتجبره على الإقناع بسرعة، وعلى خوض حرب إغواء خاطفة» (رونيه بونل). لذا ينبغي عليها «تثبيت اللحظة، والمجيء بالشعور أو التفكر من الباطن إلى السطح، بلا تفكر سابق ولا لغو، وبلا حشو في الأسلوب ولا الأفكار» (آن براغانس)، لا بل إنها «تقتلع من الحكاية الجانب السردي، الذي يكتسب قيمة أكبر في الرواية» (كمال ابراهيم). وتصف (آن دومير) السرعة الإيقاعية المطلوبة في القصة القصيرة بالعبارات الآتية: «إنها تستجيب لأسلوبها المتسرع بالإيقاع المتناغم. وتقطع الأنفاس، من دون وجود فترة ساكنة ولا استراحة، بل سير إلى العذاب، وسير إلى المتعة. حبل يمتد فوق..، حتى السقوط..، أو حتى بلوغ النشوة طرباً» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993: 153).

فيظهر القاصون متفقين على أن الأسلوب في القصة القصيرة يكمن في «الإيقاع أولاً»، فيجب أن تكون القصة القصيرة سريعة؛ وذلك على الرغم من وجود آراء تجعل كل شيء منوطاً بالقصة التي يُراد تناولها وبالتأثيرات التي يُستهدف إحداثها. ويشير (رونيه دو سيكاتي) أن كلاً من الاقتضاب والسرعة يمضيان سوياً، فيقول: «تتطلب القصة القصيرة طاقة مركّزة وحاسمة وعنيفة. فيجب أن يُقال كل شيء بسرعة، ومن دون ترك أية فرصة لتوبة لاحقة» (بيجاد ــ رينو & زينرمان، 1993: 106).

السقوط

يرى كثير من المنظرين أن «القصة القصيرة دخولٌ في المادة الآسرة، وتصاعدٌ سردي يقود بفعالية نحو الذروة، وقرارٌ صادم يحدثه سقوط قد يكوّن لوحده تقريباً خصوصية هذا الجنس» (فانسان إنجل). بل يؤكد البعض أنه: «بلا السقوط، لا قصة قصيرة ألبتة». غير أن آراء أصحاب الممارسة في هذا الموضوع متباينة جداً.

ويخمن بعض الكتّاب، الذين ظلوا أوفياء لهذا المبدأ، أن «قوانين هذا الجنس تتطلب خاتمة من السقوط الشديد، والمذهل والقطعي» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 224). فهم يطالبون أن يكون في القصة القصيرة «حجة لتقف الأقصوصة على قدميها» و«سقوط لتكون محبوكة جيداً» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 38). فيجول في بالهم المحافظة على السقوط على طريقة (بوي)، أي أن: «الهدف هو إدهاش القارئ، واقتلاع ابتسامة أو عبوس منه، كما لو كنا قادرين على سحب محفظة نقوده منه تحت تهديد السكين. لذا فالأمر مرتبط بالمحافظة على السقوط، وبكتابة الأقصوصة ـ كما كان يطلب (بوي) ـ بناءً على آخر سطر فيها» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 140).

ولكنْ، ثمة عدد لا بأس به من الآخرين الذين يعارضون ذلك، أو يضعون أنفسهم في منأى عنه؛ ومن هنا جاءت مفاهيم "السقوط المفتوح". ويبلغ الأمر بهؤلاء حدَّ "إلغاء السقوط"، لتكون النهاية مقلقة. فيفضل أولئك الكتّاب السقوط المفتوح الذي يكمن في «ترك القارئ في لهفة الانتظار أمام تعدد النهايات الممكنة التي سيثيرها تقصد الانقطاع غير المنتظر للحكاية»، ويؤثرونه على السقوط المغلق الذي «يختم الحكاية وفق نمط الحيز الذي ينغلق على نفسه بصورة قطعية». ويظن بعض الكتّاب أن السقوط لا يفرض نفسه على نحو مبدء مطلق. ويأملون فقط أن يكون كاملاً عند وجوده، وإلا سيطال القصة القصيرة الفشل: «فما أهمية وجود سقوط أو عدمه. فإن كان ثمة سقوط، فليكن آتياً من تلقاء ذاته، في مجرى الأشياء. فهذه الرغبة في غير المنتظّرِ مضرةٌ [...] لأنها تجعل من القارئ طفلاً لا يود معرفة نهاية الحكاية، وتجعل من الكاتب لاعب خفة، ومُخرجاً مهتماً بالمؤثر. بيد أن التأثير يكمن وراء كل كلمة، ويمكن له أن يولّد أيضاً من غياب خاتمة، أو من نهاية محبوكة جيداً، وذاك غياب يفتح أمام الحكاية فرضية الهاوية» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 179). ويقترح (جيمس غريسيه) بصراحة ـ ضمن هذه الذهنية وبهدف حرف انتظار القارئ المُعتاد على طقس السقوط ـ "غيابَ السقوط" بحد ذاته، فيقول إنه: «القارئ يرقب مع انطلاق الحكاية السقوطَ، ولا يجرؤ الكاتب المتوخي للدقة، والعالِم بهذا الانتظار، على تخييب ظنه إلا عن طريق

التمويه، فيكون ذلك أسلوباً آخر للاستسلام لطقس السقوط من خلال مفاجأة غياب المفاجأة» (*3 شارع هارموني*، ص124).

ومنتهى القول إن بعض الكتّاب قد يرفضون السقوط قطعياً، فيرون أنَّ «القصة القصيرة أقصوصةٌ لا تروي حدثاً استثنائياً أو لافتاً بجماله أو خيالياً، ولا تتضمن سقوطاً غير منتظر، ولا تتضمن جزءاً من الحياة. فهي تستغل موقفاً فريداً، منفصلاً عن كل سياق، وموضوعاً تحت زجاج مكبِّر» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 235). والسؤال المطروح عقب كل حكاية، يبقى معلقاً، بلا إجابة. فلا يقدم كاتب القصة القصيرة مفتاحاً، ولا شرحاً؛ بل يترك القارئ في الشك والتساؤل، عرضةً لكبت محتمل. لذا تدَعُ القصة القصيرة المجال مفتوحاً أمام التأويلات بجميع أنواعها.

البراعة والإتقان : حق القاص وواجبه

لا يخطر في بال أحد في اللحظة الراهنة أن يفرض على كتّاب القصة القصيرة قواعد تقنينية. وإن كان الكتّاب يعترفون في الواقع بوجود أنواع معينة من القصة القصيرة، أو تقنيات معينة في الكتابة، فيكون ذلك ـ على وجه الدقة ـ بهدف الابتعاد عنها، أكثر من أن يكون للاستعانة بها. والحاصل أنَّ القصة القصيرة تبدو غير قابلة للتعريف، وتستعصي على كل نموذج، فضلاً عن أن ممتهنيها يدركون فيها : «جنساً أدبياً يلزمه القدْر الأكبر من البراعة». وتظن (كاترين لوبرون) أنه تحت وسم *قصة قصيرة* «تُقبَل أنواع متنوعة وغير مقيَّدة، على نحو المقدمة الموسيقية والسوناتا القصيرة والبرهة الموسيقية عند شوبيرت ونشيد البالادا..». وتشبّه (ليندا لو) القصة القصيرة بـ «نشيد لا تصحبه موسيقى، إذ يتيح التنقّل بين التدرجات كلها». ويذهب (جورج كولبكا) إلى أبعد من ذلك بتأكيده أن: «القصة القصيرة ثُرى متعاونة مع القاص بمرونة كبيرة. فيمكن لهذا الأخير أن يجعلها تأخذ جميع الأشكال السردية التي يريد، وأن يزاوج فيها بين الأجناس جميعاً [...]. فالقصة القصيرة جيدة لمورِّثها الذي يمكنه أن يصنع منها ما يدور في *خلده*؛ لدرجة أنه يستطيع في كنف القصة القصيرة ـ إن كانت لديه الرغبة والخيال والدافع ـ أن يطيح بناصية الكتابة، ويدمّر المنطق، وينأى بنفسه بعيداً عن الضوابط ـ وأن يبتكر. *يبتكر*" (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 190). وتمسي القصة القصيرة

عندئذ *ميدان لعب*، يمكن للكاتب التعبير فيه عن ذاته بكامل حريته. فبإمكانه تأليف نصوص «تتوافق نقطة بنقطة وخطاً بخط، مع مضمون تعريف القصة القصيرة وفقاً للصفائيين»، أو أن يدَع الأقاصيص «تهرول وحيدة تماماً على قوائمها الخضراء الصغيرة، دونما اكتراث للحدود التي ينبغي بلوغها أو عدم تجاوزها» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 20). فالقصة القصيرة تدعو إذاً إلى التجدد المستمر، وتتطلب جهداً دائماً للإتقان؛ إذ ترى (مارسيل آرلاند) أنه «يمكن لتحوير اللهجة أو تشويه المظهر أو إبراز أحد الملامح أكثر من اللازم أو تقديم صورة مفعمة بحيوية زائدة، أنْ يدمر كل شيء في القصة القصيرة؛ فهي لا تصْفح». وينضم (هيرفيه بازان) إلى (مارسيل آرلاند) عندما يقرّ أن: «الاقتضاب والاكتناز والتوازن واللغة التي تقتضيها، تجعل منها جنساً مُتطلّباً». ويقول: «يمكن أن يصيب المرء وهن في مسافة 1000 متر. ولكن ليس في مسافة 100 متر. وتكون القصة القصيرة إزاء الرواية في الحالة ذاتها، أي ليس لها الحق في ارتكاب أدنى غلط». والمستنتَج هو أنه فن صعب، قوامه الدقة والمتطلبات الصارمة؛ إذ يتفق كتّاب القصة القصيرة المعاصرون على ذلك بالإجماع تقريباً. ويؤكد (فريديريك تريستان) أنَّ «الكاتب يُعرَف بقصصه القصيرة»، لأنها تطالبه بإظهار «مميزاته في الاكتناز والوضوح، وإحساسه بالإيقاع والتوازن، والدقة والنداوة في أسلوبه الخاص؛ كل ذلك في آن معاً» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 306). وتتصور (ريجين دوفورج) عملَ كاتب القصة القصيرة على النحو الآتي: «تركيب نص قصير بعناية فائقة، وجعله صريحاً بلا تكلف ومفعماً بعناصره ومكتملاً تماماً، في عدد قليل من الصفحات؛ إنَّ في ذلك لمتعة كبيرة، تتطلب فناً كبيراً. فالقصة القصيرة كالمجسم المصغر الذي يلزمه الاعتناء، والانتباه الدؤوب، وعدم الانشغال بالتفاصيل، والتندر، والمضي مباشرة إلى الهدف؛ مع إعطاء شعور بالإفضاء إلى شيء، وبأنه لم يكن ممكناً لما ينبغي قوله، أنْ يقال بطريقة أخرى» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 113). ولا تفسح القصة القصيرة مجالاً للزائد وغير المفيد. فالأشياء فيها، وفقاً لـ (الطاهر بن جلون)، «ينبغي أن تُنفَّذ بإتقان، وبلا غلط، وبطريقة سريعة وموهبة خاصة». وختاماً، تستعيد (بياتريكس بيكك) تناول تصور (مايكل آنج) عن فن النحت، فتقول: «كان يصرح (مايكل آنج) أنه بإزالة الزائد

عن كتلة رخام، تكون النتيجة تمثالاً. وبإزالة الزائد وغير النافع وغير اللازم عن مسودة، فالنتيجة تكون قصة قصيرة» (بيجاد ـ رينو & زيمرمان، 1993 : 43).

نقول أخيراً: إنَّ لكلٍّ تعريفه، ونظرته الجمالية، وبالطبع تطبيقه العملي. فالبعض يتبنون أبنية متبحِّرة ومتشابكة وغامضة، والبعض الآخر يبتعدون عنها، لأنه في منظورهم: «لا يكون الغموض إشارة إلى التعمق إلا في علم استكشاف الكهوف» (بيجاد ــ رينو & زيمرمان، 1993 : 158). ويؤيد البعض "النهاية المفتوحة" لترك مساحة للخيال، ويفضل آخرون ختم القصة بالسقوط. فيبحث أحد الكتّاب عن الأسلوب المجازي في تركيبه جملاً مفتتة وإيقاعات شاذة، ويدّعي كاتب آخر انتماءه إلى نوع من التقليدية في الشكل.. فلا نفرغ بهذا ــ مطلقاً ــ من الإشارة إلى قوانين متناقضة ومتطلبات يصوغها أصحاب الممارسة، فلا يمكن التوفيق بينها. ويُقاد كتّاب القصة القصيرة في نهاية المطاف إلى تقبل بدهية التنوع والتباينات؛ إذ توجِز (دانييل سالناف) هذا الحال بالعبارات الآتية: «حسبُنا قراءة ما يخطه كتّاب القصة القصيرة. فكل كاتب يمتلك فكرة وتعريفاً، وجميع الأفكار والتعاريف صحيحة ودقيقة. فيود البعض أن تُختتم القصة بأسلوب مجازي، أو بلفت انتباه شديد أو بتحول مفاجئ؛ ويود آخرون أن تكون أحجية أو لغزاً.. ولكن يتفق الجميع على أن تكون متكاملة، وأن يكون الإيجاز فيها متطلَّباً إضافياً. ولا اتفاق إلا على هذه النقطة؛ فلا شيء غيرها مشترك بين قصص (تشيكوف) وقصص (باتريسيا هيغسميث)، وبين قصص (بيراندلو) وقصص (تريمان كابوت)» (*3، شارع هارموني*، ص20).

الخاتمة

نتبين إذاً أن الملامح التعريفية بالقصة القصيرة، والمقدَّمة من المنظرين وأصحاب الممارسة، فرديةٌ في الغالب، أي نسبية. وبإمكان كل امرئ تأويلها بطريقته، وتطبيقها في منظومته الشخصية، غير المتوافقة في أغلب الأوقات مع منظومة امرئ آخر. فكيف بالإمكان التفاهم حول قوانين ترتبط بالتأويل، أو التملك، أو التوفيق مع الكلام الشخصي، والمتطلبات الخاصة، والاختيارات السردية والأسلوبية؟ وأين يتوقف الموجز، وأين يبدأ الطويل؟ وأين يتوقف الجوهري، وأين يبدأ الزائد؟ فلا يمكن تجنب تنوع الآراء، أي تجنب العدائية تجاه تنظير هذا

الجنس.

يصوِّر التعقيد أمراً متأصلاً في مجال القصة القصيرة. وتظهِر المفاهيم النظرية المصاغة من النقاد والكتّاب أنفسهم أنه من غير الممكن تعريف جنس *القصة القصيرة* بدقة. ولا يمكن كذلك ترجمة جميع ملامحها المميزة؛ إذ تشكل بعض النصوص بصورة دائمة استثناءً عن القواعد، التي اعتمدها النقاد بعد جهد جهيد. فباتت مهمة المنظرين صعبة بقدر كون التطلع إلى البراعة والانشغال بالاختلاف مستمرَّين لدى كتّاب القصة القصيرة المعاصرين. ويقدم كل من التعدد في الأنهج، وفي تحديد السمات الخاصة بالقصة القصيرة شيئاً من الأهمية. ولكنها تُحدث وقعاً في النفس ـ عند النظر إليها في مجملها ـ من خلال تنافرها. وجميع المناظرات، التي تنشغل بتعريف هذا الجنس، تجنح بصورة يتعذر تلافيها إلى الالتباس، و«يكون للّقاءات بين كتّاب القصة القصيرة (وقرائها) غالباً وقع حوار الطرشان» (دانييل سالناف). فقد تمتلك القصة القصيرة إذاً توجهاً لتحدي كل سعي للتعريف الشكلي بصورة صرفة. وننقاد في النهاية إلى التساؤل مثل (كلود بيجاد ــ رينو): «أفلا يجب [...] التأكيد بوضوح على خصوصية القصة القصيرة، بما فيها من: انقطاع، وتنوع، وانقطاعات، ومفارقات؟».

وتعرَف القصة القصيرة في نهاية الأمر بأنها جنس منفتح، يسعى لتجديد نفسه باستمرار. فمفهوم الجنس ـ البعيد عن تكوين حقل ثابت ونهائي ـ يتعدل بلا هوادة. وبهذا، يتمركز الشكل الموجز في صلب تعريف مائد لا يشير مع ذلك إلى ما يُستبعد حدوثه.

ولكن ربما تكون هذه الصعوبة في تحديد خصوصية القصة القصيرة أمراً حسناً، بمعنى أنها تبرز حيويتها، لأنه ـ كما يلاحظ (آلان نادود) ـ «قد لا نجمِّد في الحقيقة سوى أشياء ميتة». والدليل أنه على الرغم من التقلبات الآتية من تقلقلها، فالقصة القصيرة مفعمة بالحيوية، وموجودة في مخيلة الأدب المعاصر.

المراجع

Alluin, B. et Suard, F. (sous la direction de). *La nouvelle* (1990. tome 1: «Définitions, transformations»; 1992. tome 2: «Nouvelles et nouvellistes au XXe siècle»). PUL.

- André, P., 1998. *La nouvelle*. Paris : Ellipses, coll. «Thèmes & études».
- Aubrit, J.P., 1997. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson.
- Borgomano, M. et Ravoux, R.E., 1995. *Littérature française du XXe siècle* (tome 1: Le roman et la nouvelle). Paris : Armand Colin.
- Brunel, P., 1997, *La littérature française aujourd'hui*. Vuibert.
- Engel, V. (sous la direction de),1995. *Le genre de la nouvelle dans le monde au tournant du XXIe siècle*. Belgique : Editions Phi.
- Engel, V. et Guissard, M. (sous la direction de), 1996. *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen âge à nos jours* (Colloque de Metz). Belgique: Editions Phi.
- Evrard, F., 1997. *La nouvelle*. Seuil.
- Favre, R., 1990. *Littérature française, histoire et perspectives*. PUL.
- Godenne, R., 1985. *Etudes sur la nouvelle française*. Honoré Champion.

  Godenne, R., 1995. *La nouvelle*. Honoré champion.
- Goyet, F., 1993. *La nouvelle (1870 - 1925). Description d'un genre à son apogée*. Paris: PUF Ecriture.

- Grojnowski, D., 1993. *Lire la nouvelle*. Dunod.
- Jouve, V., 1997. *La poétique du roman*. Sedes : Coll.»Campus Lettres».
- Lecarme, J. et Vercier, B. (sous la direction de), 1988. *Maupassant, miroir de la nouvelle* (Colloque de Cerisy). PUV.
- Louvel, L. et Verley, C., 1993. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. PUM.
- Maugham W.S., 1988. *L'art de la nouvelle*, tr. de l'anglais par Berthet, F.. Editions du Rocher.
- Ozwald, T., 1996. *La nouvelle*. Hachette.
- Pujade Renaud, C. et Zimmermann, D., 1993. *131 nouvellistes-contemporains par eux memes*, Manya.
- Reuteur, Y., 1997. *Analyse du récit*. Paris: Dunod.
- Stalloni, Y., 1997. *Les genres littéraires*. Paris: Dunod.
- Viegnes, M., 1989. *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*. New York : Peter Lang.
- 1989. *3, rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle* (no spécial de *Nouvelles Nouvelles)*.
- 1985 - 1992. *Nouvelles Nouvelles*.

إحالات:

(1) فام تهي تهات: روائية من أصل فيتنامي ولدت عام 1960 وساهمت في النهضة الأدبية الفيتنامية. نُشرت أولى قصصها القصيرة عام 1991 وحمل المجلد عنوان (رسولة الكريستال)، فتُرجمت هذه القصص إلى ست لغات، وحصلت على جائزة أفضل عمل قصصي في ألمانيا عام 1993. أصدرت عام 1997 رواية بعنوان (قائمة طعام يوم الأحد). وتعمل إلى جانب عملها في كتابة

الروايات والقصص في مجال الترجمة والتعليم؛ فهي عضو في مدرسة اللغات ـ قسم اللغة الفرنسية والحضارة الفرنسية بجامعة هانوا.

(2) تُحدثُ القصّة القصيرة الفرنسية المعاصرة وقعاً في النّفس من خلال غناها وتنوعها، ما يجعلنا نتساءل عن ماهيتها. ويُظهر تنوع المفاهيم النظرية التي صاغها واضعوا المعاجم والنقاد والكتّاب أنفسهم أنه من غير الممكن تقديم تعريف دقيق لهذا الجنس الأدبي. فثمة دائماً نوع من عدم التوافق بين النظرية والتطبيق العملي.

دراسات

عدنان جاموس*

المترجم
بين الحق والواجب

«... وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا...»، والتعارف يفترض التفاهم، وأيُّ وسيلة للتعارف والتفاهم بين الأمم والشعوب أكثر نجاعةً وفعالية من الترجمة؟ وخصوصاً في مجال الإبداع الفكري والعلمي والأدبي والفني، حيث يرتقي التعارف والتفاهم إلى مرتبة المثاقفة، وتلاقح القرائح الخلاقة وما تنتجه من أفكار إبداعية. ولكي تُؤْتيَ الترجمة أُكُلَها المرجوّ، بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة وللتنمية الوطنية، وخصوصاً في ظروف أمة تسعى إلى تجاوز التخلف الذي ابتليت به خلال قرون عديدة، لا بدَّ لهذه الأمة من أن تلتزم بتلبية شروط من شأنها أن تؤدي إلى بلوغ الهدف المنشود. ويأتي في مقدمة هذه الشروط وضع خطة شاملة تحيط بجميع مجالات الثقافة من أدبية وفنية وعلمية تشمل العلوم الأساسية والتطبيقية والإنسانية والاجتماعية.

* مترجم من سورية
عضو اتحاد الكتاب العرب

ومن المعروف أن خططاً عدة للترجمة قد وُضعت سابقاً، سواء على الصعيد القومي أو على الصعيد القطري، ولكن لم تُتح لها الظروف، ولم تتوافر لها الإمكانات اللازمة من أجل تنفيذها لأسباب موضوعية وذاتية. ولا شك في أن تلبية هذا الشرط على النحو الذي يضمن الوصول إلى النتيجة المبتغاة تتطلب تشكيل لجنة تتمثل فيها جميع الجهات المعنية، وتضم اختصاصيين واسعي الاطلاع يُكلَّفون متابعةَ كلّ جديد يصدر في أي فرع من فروع الثقافة في مختلف بلدان العالم، وينتقون الأعمال المناسبة الجديرة بالترجمة، على أن تتسم هذه الخطة بالمرونة وبقابلية الاغتناء بأيِّ مقترحات إضافية يقدمها آخرون، وتجدها اللجنة جديرة بالاعتماد. وأياً كانت أهمية هذه الخطوة التي تحتاج إلى بذل جهود نوعية جسيمة وعمل دؤوب، فإن الخطوة التي تليها ترتدي أهمية أكبر وأخطر، ألا وهي عملية ترجمة الأعمال المنتقاة إلى اللغة العربية وفق برنامج زمني محدد تتولى تنفيذه جميع الجهات المعنية العامة والخاصة. وهنا تبرز أمامنا إحدى المشكلات المزمنة التي تفرض نفسها بقوة في كل مرة تُطرح فيها على بساط البحث قضايا الترجمة من أجل إيجاد السبل الكفيلة بالنهوض بها وجعلها تتبوأ المكانة اللائقة بها بين وسائل التنمية الوطنية. وتتمثل هذه المشكلة في تحديد ومن ثم اتخاذ التدابير القمينة بجعل المترجمين الذين يُكلَّفون تنفيذَ الخُطّة الموضوعة يقومون بعملهم وهم مقتنعون بأن الجهد الذي يبذله كل منهم يتكامل عضوياً مع جهود الآخرين المعنيين بتنفيذ الخطة ثقافياً وإدارياً وفنياً، ويسهم في تنفيذ مهمة ذات أهمية وطنية عامة، وبأن المكافأة التي سينالها لقاء هذا الجهد ستكون مجزية ومتناسبة مع مقدار الجهد المبذول. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تحديد مقدار المكافأة التي يستحقها المترجم لقاء إنجازه المهمة الموكلة إليه هو قضية ذات وجوهٍ متعددة تتعلق بنوعية العمل المترجم، ودرجة كفاءة المترجم وخبرته وامتلاكه المعارفَ والموهبةَ التي تؤهله للقيام بالمهمة التي يتصدى لها. ولا شك في أن هذه القضية من المشكلات الرئيسة التي مازالت تنتظر حلاً مناسباً تُحدَّد بموجبه مكافأة المترجم وفق سُلَّمٍ تُراعى في وضعه المؤشرات المذكورة آنفاً؛ ولعل المشكلة الأهم في هذا الصدد تتمثل بالمقابل في واجب المترجم الذي ينبغي عليه أن يَفيَ به لكي ينال حقوقه التي يطالب بها، ونعني بذلك أن تكون الترجمة أمينة وخالية من الشوائب، بحيث يأتي النص المترجم مكافئاً للنص الأصلي معنىً ومبنىً. ومن المُسَلَّم به أن الأمانة في الترجمة لا تعني البتة الترجمة الحرفية التي يلجأ إليها المترجم غير المتمكن عادة عندما لا يفهم

المقصود من عبارة أو فقرة ما في النص الأصلي، ويجد نفسه أمام خيارين: إما أن يُغفِل العبارة أو الفقرة بكاملها، أو أن يترجمها ترجمة حرفية؛ فيختار الحل الثاني كي يتفادى اتهامه بالإنقاص من الأصل، ويعمد إلى ترجمة كل كلمة في لغة المصدر بالكلمة المعجمية المقابلة لها في لغة الهدف؛ ويجد القارئ نفسه أمام لغز مستغلَق يتعذر عليه فكّ طلاسمه. وعندما تسأل المترجم المعني: لِمَ تكتب ما لا يُفهم؟ يجيبك بالعبارة التراثية: لِمَ لا تفهم ما يُكتب؟ وإذا كانت إجابة شاعرنا أبي تمّام تدخل في باب حسن التخلّص المفحم، فإن إجابة مترجمنا الحرفي تدخل في باب التملص المضحك. ولكن العيوب في الترجمة لا تقتصر على لجوء البعض أحياناً إلى الترجمة الحرفية، بل تتعدى ذلك إلى ارتكاب أخطاء تشوه المعنى المقصود وتحرفه، بغض النظر عن طلاوة الأسلوب في النص المترجم؛ إذ يمكن أن يتسم أسلوب المترجم بالسلاسة والرشاقة أو بالجزالة والرصانة من دون أن يعني ذلك بالضرورة أن الترجمة صحيحة ومطابقة للأصل. وإني لأزعم أنه يندر جداً العثور على ترجمة خالية تماماً من الأخطاء ومكافئة للأصل في المضمون والشكل، وذلك على الأقل في مجال الترجمة عن اللغة الروسية، إذ إنني كنت بحكم عملي في فترة سابقة ملزماً بمراجعة العديد من الترجمات المنقولة عن نصوص روسيّة وبتصحيح الأخطاء الموجود فيها قبل إجازة نشرها. وكان المبدأ الذي ألزمت نفسي به في أثناء ذلك يقضي بعدم المساس بأسلوب التعبير لأن لكل كاتب أسلوبه الخاص، والأسلوب هو الشخص أو الإنسان نفسه كما يقول عالم الطبيعة الفرنسي جورج بوفّون. ولم أكن أخالف هذا المبدأ إلّا في الحالات التي تؤدي فيها رداءة الأسلوب أو ركاكة السبك إلى الالتباس وغموض المعنى إلى حد الإبهام، وذلك بالرغم من أن ثمة مؤشرات تدل على أن المترجم فهم المعنى المقصود ولكنه لم يستطع التعبير عنه بصيغة مفهومة. وأذكر أن كثيراً من الأخطاء التي كنت أصادفها في النصوص المترجمة وأصححها قبل النشر، وأخص بالذكر هنا النصوص الأدبية الإبداعية بالذات، كان سبب ارتكابها يعود إلى الخلط بين مفردات تتجانس تجانساً ناقصاً، كأنْ يرد في الترجمة أن «شيخاً جلس على الجسر يداعب تيساً» في حين أن العبارة في الأصل هي: «... غادر الحوذي مقعد القيادة ونزل إلى الشارع» والخلط هنا بين: الجسر والشارع المرصوف وبين التيس ومقعد قيادة العربة؛ أما المداعبة فقد اخترعها المترجم لتصبح الجملة ذات معنىً منطقي كما خُيّل إليه. وورد في ترجمة

أخرى قبل التصحيح أن الرجل «جلس على كيس بطاطا» بينما الأصل يقول إنه «جلس القرفصاء» والخلط هنا بين مفردتي: «البطاطا» و«القرفصاء» أما كلمة «الكيس» فقد أضافها المترجم كيلا يقع الرجل إذا جلس على كدسٍ من حبات البطاطا. ومثل هذا كثير.

ونصادف أمثال هذه الأخطاء في كتب مطبوعة وفي ترجمات منشورة في مجلات أدبية رصينة لشعراء وروائيين وكتّاب روس مشهورين، كنت قد قرأتها في أوقات مختلفة، وسجلت بعض الملاحظات على هوامشها، ثم وجدت أن من المفيد لفت أنظار المترجمين إلى هذه المشكلة الخطيرة التي لا يصعب أن نجد لها حلاً إذا بحثنا عن أسباب ارتكابها، وعن السبل التي يجب أن نسلكها لتجنب الوقوع في أمثالها.

ولعل تصنيف هذه الأخطاء في فئات يمكن أن يشكل مَدْخَلاً لتبيان أسباب الوقوع فيها، ولا يمكن بالطبع أن نفصل كل فئة من هذه الفئات عن سائر الفئات الأخرى بحدود نهائية، إذ إنها تتداخل وتتشابه وتقترن إحداها بالأخرى في كثير من الأحيان، ولكنها تتمايز بسمات عامة تسمح لنا بأن نصنفها تصنيفاً تقريبياً على النحو الآتي:

- فئة الأخطاء التي تقع بسبب الجناس الناقص بين الكلمات. ويمكن القول إن هذه الفئة هي من أوسع الفئات، وغالباً ما تتداخل مع غيرها فيؤدي الخطأ البسيط إلى خطأ أكبر يحرّف المعنى ويشوّه الصورة التي رسمها الكاتب في الأصل. ويدل هذا النوع من الأخطاء على أن المترجم لا يهتم كما يجب بالمعاني التي يريد الكاتب أن يعبر عنها، ولا يتنبه إلى التناقض الذي يمكن أن يقع في الترجمة بسبب هذا الخطأ. وسنورد فيما يلي جملة من الأمثلة المأخوذة من ترجمات مختلفة على هذا النوع من الأخطاء:

- ورد في ترجمة قصيدة لليرمنتوف بعنوان «أغنية مهد قوقازية» قول أم تهدهد طفلها: «شيشاني شرير يتسلق الشاطئ، يشحذ خنجره/ أبوك - المقاتل القديم -/ لقي في المعمعة مصرعه/ نم يا صغيري... لازمك الاطمئنان».

ولنا هنا أن نتساءل: كيف يمكن للطفل أن ينام باطمئنان والشيشاني الشرير يتسلق الشاطئ ويشحذ خنجره، وأبو الطفل لقي في المعمعة مصرعه فلم يبق للطفل من يحميه! ولكن إذا أنعمنا النظر في النص الأصلي وجدنا أن معنى الجملة التي

تُرجمت بعبارة «لقي في المعمعة مصرعه» هو «صقلته المعارك»، والأم تقول لابنها: إن أباك مقاتل قديم صقلته المعارك، أي إنه سيحميك من الشيشاني الشرير، فنم يا صغيري وأنت مطمئن.

- وورد في ترجمة قصيدة ليسيينن: «هذا الغبار ليس قدراً». بينما يقول الشاعر في الأصل: «لا تُسمّي هذه الحُمَيّا قدراً». والخلط هنا بين كلمتي «غبار» و«الحُميّا» التي يقصد بها «حميّا الهوى».

- وورد في ترجمة رواية «مثلث برمودا»: «ها أنا أصمت مثل الزَبَد»، وفي الأصل: «ها أنا أصمت مثل الأرومة». أو «أرومة الشجرة». والخلط هنا بين كلمتي «الزبد» و«الأرومة». ويمكن أن نستبدل بكلمة «الأرومة» كلمة «الحطبة» على سبيل المثال؛ ومثل هذا الخطأ يوحي للقارئ بأن الروس يعدون «الزبد» مثالاً للصمت المطبق. وترد في ترجمة الرواية نفسها عبارة: «وقد تشبع قميصها المدعوك عند الصدر ببقع عارمة».

وفي الأصل: «... ببقع بنيّة» و الخلط هنا بين كلمتي «عارمة» و«بنّية»، وذِكْرُ اللون هنا إشارة إلى أن البقع من أثر القيء.

- ونصادف في ترجمة رواية «رسول حمزاتوف» الشعرية: «جزيرة النساء» أمثلة من هذا النوع كإجابة المراسل الصحفي الذي يرافق وفداً من مجلس السوفييت الأعلى يزور المكسيك عن سؤال احد أعضاء الوفد عن موقع «جزيرة النساء» بقوله: «أوه أيها الإنسان الأصم، يا حبة الرمل، لطفاً...». والإجابة في الأصل هي: «أوه، إنها أرض قفر، إنها حبة رمل، بقعة صغيرة» والخلط هنا بين «الإنسان الأصم» و«الأرض القفر» ثم بين «لطفاً» و«بقعة صغيرة»، وكيف لمراسل صحفي أن يرد على سؤال عضو في مجلس السوفييت الأعلى بعبارة: «أيها الإنسان الأصم، يا حبة الرمل!».

- ونقرأ في ترجمة العمل نفسه: «ليس عبثاً أن الوطن - عجيبة حية/ بعقل محمود العظيم ذهبت/ أزهرت على جبين مريم الرائعة...».

والأبيات في الأصل: «ليس عبثاً أن الشامة/ هذه الأعجوبة الحية/ التي أزهرت على جبين مريم الرائعة/ سلبت محمود العظيم لبّه». والخلط الرئيس هنا بين «الوطن» و«الشامة».

- ونقرأ في موضع آخر من ترجمة العمل نفسه: «ومن جديد تعبر من أمامي جزر اليابسة/ واحدة كبيرة، كما لو أنها فيل في كفن...».

بينما نقرأ في الأصل: «... واحدة ضخمة، كما لو انها فيل في سافانا...» أو: «... في بطحاء استوائية» والخلط هنا بين كلمتي «الكفن» و«سافانا»، ويمكن تعريف «السافانا» في هامش خاص بأنها سهول واسعة فيها أعشاب ومجموعات شجرية.

- ونقرأ في ترجمة رواية «مثلث برمودا»: «وما نفع الصبر! بثرة نووية على المؤخرة» ونتساءل: ما هي هذه البثرة النووية؟! ونجد في الأصل أن ثمة كلمة أخرى يصف الكاتب بها البثرة، وهناك تجانس ناقص بين كلمة «نووية» وتلك الكلمة التي يمكن أن نترجمها في هذا السياق بكلمة: «منتفخة» أو «متورمة».

- ونقرأ في ترجمة كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش»: «... مهمتنا النطق برزانة بالكلمة النهائية لألمانيا العظيمة والوفاق الأخوي...» بينما العبارة في الأصل: «... مهمتنا... النطق بالكلمة النهائية لتحقيق الانسجام العظيم والوفاق الأخوي...»، أي إن الخلط الرئيس هنا بين كلمتي «ألمانيا» و«الانسجام».

- ونقرأ في ترجمة الكتاب نفسه: «اضطررت إلى نقله إلى أقرب دكان ألبان وأجبان». وفي الأصل «... دكان خردوات».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة للشاعرة آنا أخماتوفا: «حركة أدوات لامعة مصنوعة بمهارة». بينما نقرأ في الأصل: «لمعان فروق شعورٍ مسرّحةٍ بمهارة» والخلط هنا بين كلمتي «أدوات» (معدنية) و«فروق» (شعورٍ) والفروق هنا هي جمع «فرقٍ» في تسريحة الشّعر.

ونصادف أحياناً في النصوص المترجمة عن الروسية أخطاء سببها التجانس الناقص نفسه، ولكن نقصه يصل إلى درجة يجعلنا نرجح أن يكون المعنى قد استغلق على المترجم فتخيل هذا التجانس تخيلاً وترجم النص على هذا الأساس.

- ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في الرواية الشعرية «جزيرة النساء» لرسول حمزاتوف: «ها هي القوارب الصغيرة/ من دون أسطول الخطابة»، ونتساءل عن معنى عبارة «أسطول الخطابة»، هنا، ثم نخمّن أن ثمة خلطاً بين مفردة «الخطابة» والمفردة الأصلية التي تعني «الأقدس»، ولكن التجانس المحدود بين المفردتين يجعلنا نستغرب وقوع الخلط بينهما، ثم إن غرابة المعنى كانت قمينة بأن تدعو إلى إنعام النظر في النص الأصلي الذي يقول: «وثمة قوارب صغيرة/ ليس من أسطول أكثر

منها قداسة»، (ويعيد الشاعر سبب هذه القداسة إلى أن هذه القوارب تحمل أسماء أطفال).

- ونورد مثالاً آخر على هذا النوع من الأخطاء مأخوذاً من ترجمة قصيدة للشاعر بوريس باسترناك حيث نقرأ: «وفجأة يظهر موكب ديني قادم/ يخرج من الساحة»، بينما نقرأ في الأصل: «وفجأة يلاقيهم موكب مسيرة الصليب/ حاملاً كفن المسيح»؛ والخلط الرئيس هنا بين كلمة «الساحة» وكلمتي «كفن المسيح» وهما في اللغة الروسية كلمة واحدة، ككلمة «البردة» في اللغة العربية، التي لا تترجم بمعناها التاريخي إلى اللغات الأخرى إلّا بكلمتين أو أكثر. والتجانس بين الكلمة التي تعني «كفن المسيح» وكلمة «الساحة» محدود جداً، مما يدعو إلى الظن بأن وقوع الخلط بينهما غير محتمل.

- وورد في ترجمة كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش» قول «بانايفا» لضيوفها عندما خرج دوستويفسكي من صالونها الأدبي غاضباً: «ماذا أوصل دوستويفسكي إلى الخروج؟» بينما نقرأ في الأصل: «لماذا تعذبون دوستويفسكي على هذا النحو؟» أو: «لماذا تسيئون إلى دوستويفسكي هكذا!؟».

والخلط الرئيس هنا بين كلمتي «الخروج» و«التعذيب» أو «الإساءة إلى...».

- ونورد من الكتاب نفسه مثالاً على الخطأ الذي يسببه الجناس الناقص وعلى الالتباس الذي ينشأ عن عدم الإحكام في سبك الجُمل! فها هو الشاعر نِكراسوف يهرع إلى الناقد والمفكر المشهور بيلينسكي وبيده مخطوط رواية «دوستويفسكي» الأولى «الناس الفقراء»، أو «المساكين»، ويسلمه إياه ليبدي رأيه في الرواية، بعد أن قرأها هو وأعجب بها أشد الإعجاب؛ نقرأ في الترجمة: «صرخ نيكراسوف... ظهر غوغول جديد!» و«ينمو الغوغوليون عندنا مثل الفطر». لاحظه بيلينسكي بصرامة إلّا أنه أخذ المخْطوط منه. وعندما قدم نيكراسوف ثانية إليه في المساء استقبله بيلينسكي «ببساطة في اضطراب»: «ترجموها بسرعة!»

ونقرأ في الأصل: «صاح نِكراسوف... لقد ظهر غوغول جديد». فردّ عليه بيلينسكي بصرامة: «الغوغولات عندكم ينبتون كالفطور... وعندما أتاه نِكراسوف ثانية في المساء استقبله وهو في حالة اضطراب حقيقي؛ «أَحضِرْه، أحضره بأسرع ما يمكن!»».

والخلط الرئيس هنا بين كلمة «ترجموها» أي الرواية، وكلمة «أحضره» أي أحضر إليّ كاتب الرواية (لكي يتعرف عليه ويحاوره).

- ونقرأ في ترجمة مقطوعة للشاعر سيرغي يسيينن يقول فيها مخاطباً أخته ومتذكراً أمه المتوفاة: «لو غطيت عينيّ قليلاً/ فسأرى ملامح ذلك الطريق». ونقرأ في الأصل: «لو غطّيت عينيّ قليلاً/ فسأرى ثانية تلك الملامح الغالية»، والخلط هنا بين كلمتي: «الطريق» و«الغالية» التي يقصد الشاعر بها ملامح وجه أمه.

والأمثلة على الأخطاء التي تنتمي إلى هذه الفئة كثيرة ومنتشرة في العديد من الترجمات. وثمة فئة أخرى من الأخطاء التي كان يمكن تفاديها لو تنبه المترجم على نهايات الكلمات التي تدل على الحالة الإعرابية للكلمة المعنية، ومن الأمثلة على ذلك:

- ما نقرؤه في ترجمة مقطوعة لآنا أخماتوفا: «ونحن نقسمُ بأولادِنا، نقسم بقبورنا/ أننا لن نسمح لأحد أن ينتصر علينا». بينما النص في الأصل هو: «إننا نقسم للأطفال، نقسم للقبور....»؛ أي إن القسم ليس بهم، بل لهم: للأطفال جيل المستقبل، ولقبور من ضحوا بأنفسهم في سبيل الوطن.

- وشبيه بهذا ما ورد في ترجمة مقطوعة لبروسوف حيث وردت عبارة «ونصلي منذ الأزل لأجلك». بينما النص في الأصل «نصلي منذ الأزل لك» والفرق هنا واضح.

- وورد في ترجمة قصيدة للشاعر ليرمنتوف يصف فيها الخنجر مشبهاً الشاعر به في سياق استعارة تمثيلية: «لم يترك في صدرٍ أثراً/ لم يمزق درعاً»، في حين أن الأصل يقول: «ترك أثراً مرعباً في غير صدر (أي في أكثر من صدر)/ ومزق أكثر من درع».

- ونورد ضمن هذه الفئة مثالاً مأخوذاً من رواية «مثلث برمودا» حيث يتحدث الكاتب عن رسّامَيْن مشهورين متنافِسَين يحلّ أحدهما ضيفاً على الآخر ويبقى عنده إلى ساعة متأخرة من الليل، فيقترح المضيف على الضيف أن يبيت عنده، ويختار الضيف المبيت في المرسم، فيقول له المضيف مازحاً: «يا لك من نسر! تريد أن تبقى في المرسم لترسم في ركن ما من اللوحة خطأً فيضيع العمل...».

هذا ما ورد في الترجمة، ولكن الجملة في الأصل هي: «... تريد أن تبقى في المرسم لترسم الشيطان في ركن من اللوحة فيضيع العمل...». ولو أن المقصود كان

كلمة «خط» لا كلمة «الشيطان» لكانت الكلمة وردت في النص الأصلي بنهاية إعرابية أخرى، علماً بأن كلمتي «خط» و«شيطان» متجانستان تجانساً ناقصاً في اللغة الروسية.

ومن الأمثلة على الأخطاء التي تختلط فيها الأسباب بين جناس ناقص وعدم التنبّه إلى الحالات النحوية والصرفية.

- مقطع ورد في ترجمة قصيدةِ «الخلاسية» لرسول حمزاتوف، إذ نقرأ في الترجمة: «وكانت ثمة خلاسيتان/ تغنّيان أغنية/ حنايا شفاهما الحارة المستعرة/ تبرق بالكلمات/ مُبَيِّضَةً قليلاً/ زوايا المكان». أما في الأصل فالأبيات هي: «وكانت ثمة خلاسيتان/ تغنيان أغنية/ في كلماتها جمر يطلق شرراً/ وزوايا شفاههما الحارةِ المستعرةِ/ تبرق ببياض خفيف» والخلط هنا بين «الجمر» و«الحنايا» و«بَيَّضَ» و«ابْيَضَّ»، إذ ليست «حنايا الشفاه» هي التي تُبيِّضُ «زوايا المكان»، بل «زوايا الشفاه» هي التي يظهر فيها «بياض خفيف».

وثمة فئة أخرى من الأخطاء التي نصادفها بكثرة في الترجمات، ولاسيما الشعرية منها، وهي تتجلى في الخلط بين الفاعل والمفعول، مما يؤدي إلى إعادة الضمير في الترجمة على من لا يعود عليه في الأصل فينعكس المعنى وينشأ تناقض بين المغزى الكلي المقصود في النص، والمعنى الجزئي في المقطع الذي وقع فيه الخطأ، مما يخلّ أحياناً بوحدة القصيدة، ويوقع القارئ في حيرة تشوّه انطباعه عن الشاعر الذي يتعرف عليه عن طريق الترجمة. وهاكم بعض الأمثلة على الأخطاء التي تُصنَّف ضمن هذه الفئة:

- تقول الشاعرة آنا أخماتوفا في الترجمة: «فركت يديّ تحت شرشفي الغامق/ لِمَ أنتِ شاحبة اليوم؟/ - لأنني شربتُ حزناً/ ممضاً حتى السكر». وتقول في الأصل: «فركت يديّ تحت نقابي الغامق/ لِمَ أنت شاحبة اليوم؟/ لأنني سقيته حزناً/ ممضاً حتى السكر». أي ليست هي التي شربت الحزن الممض، بل هي التي سقته إياه، وهي تقول في مطلع المقطع الثاني: «كيف أنسى وهو خرج يترنّح»؛ ثم إن كلمة «شرشف» لا توحي بالصورة التي رسمتها الشاعرة، إذ إنها تقف أمام المرآة وتنظر إلى وجهها الشاحب من خلال نقابها الشبكي الموصول بقبعتها.

- ويقول الشاعر بروسوف في ترجمة إحدى قصائده: «سأنظر بمتعة إلى حراشفها الحية». ويقول في الأصل: «تمتعي للحظة بمرأى حراشفها الحية».

- ونقرأ في ترجمة كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش»: «سمعتُ وهو ممدد على الأريكة خطواته التي تقول لي عن الحالة المضطربة لروحه». ونقرأ في الأصل: «سمعتُ وأنا متمدد على الأريكة...»؛ إذ كيف يمكن سماع خطوات إنسان يمشي وهو متمدد على الأريكة...؟!

- ويقول الشاعر يسيينِن في ترجمة رسالته إلى أخته: «غنّي لي تلك الأغنية/ التي غنّتها لنا/ فيما مضى أمنا العجوز/ ولا تأسفي على الأمل القتيل/ وبإمكاني أن أردد من بعدك». بينما هو يقول في الأصل: إن بإمكانه أن يردد من بعدها غير آسف على أمله المحطم، أي إن «عدم الأسف» يعود إليه وليس إلى أخته.

- ونقرأ في ترجمة «أغنية عن الكلبة» للشاعر نفسه: «عَدَتْ (أي الكلبة) فوق الهضاب الثلجية/ علّها تلحق بجرائها.../ وطويلاً طويلاً كانت ترتجف/ فوق سطوح مياه الثلج الذائب»، بينما نجد في الأصل أن ما كان يرتجف ليس الكلبة بل سطح المياه (الذائبة) التي أُلقيت فيها الجراء لتغرق.

- وقد ورد في كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش» نص تروي فيه زوجة الكاتب ذكرياتها عنه فتقول إن زوجها التقى راهباً شيخاً وحدثه عن المصيبة التي ألمّت بالأسرة ومدى الحزن الذي هد حيل زوجته بسبب وفاة طفلهما الصغير؛ تقول الترجمة: «توجه العجوز بالسؤال التالي: هل هي مؤمنة وعندما رد دوستويفسكي بالإثبات سأله العجوز أن ينقل إليه بركتها». بينما يقول الأصل: «سأله الراهب الشيخ: هل هي مؤمنة؟ وعندما رد فيودور ميخايلوفتش بالإيجاب طلب إليه أن يبلغني بركته»، وهل من المنطق أن ينقل دوستويفسكي بركة زوجته إلى الراهب الشيخ؟!

- وورد في ترجمة الكتاب نفسه قول دوستويفسكي متحدثاً عن زوجته الأولى: «كانت امرأة روحي الأكثر سمواً وبهجة»، بينما هو يقول في الأصل: «كانت امرأة ذات نفس مفعمة بالسمو والبهجة».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة للشاعر يسيينِن: «لستُ لطيفاً جداً» بينما نقرأ في الأصل: «لم يلاطفني أحد».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة أخرى له: «فليكن أن عينيك نصف مغمضتين/ وتفكرين بشخص آخر/ فأنا نفسي لا أحبك كثيراً/ أيتها الغارقة في حبيب بعيد». بيد أن يسيينِن يقول في الشطرين الأخيرين في الأصل: «فأنا نفسي لا أحبك كثيراً/

غارقاً في حبيب بعيد»، أي إنه هو أيضاً بالمقابل غارق في حب امرأة أخرى؛ وكان يمكن تفادي الوقوع في الخطأ لو جرى ربط معنوي بين بداية المقطع الشعري ونهايته، ونلاحظ في المقطع قبل الأخير من القصيدة نفسها خطأ مشابهاً، إذ نقرأ في الترجمة:

- «أشيح بوجهي عنك/ وأخفض رأسي قليلاً» في حين أننا نقرأ في الأصل: «تنعطفين بكتفيك نحو الآخر/ وتخفضين رأسك قليلاً».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة لمارينا تسفيتايفا: «ولكنني ما لم أصلبك على صدري/ -يا لعنتي - فسيبقى جناحاك مشرعان للطيران»، بينما نقرأ في الأصل: «... ما لم أصالب أصابعك على صدرك/ يا للعنة! سيبقى جناحاك مشرعين للطيران».

وتقع أخطاء في الترجمة أحياناً عندما لا يحسن المترجم التعامل مع ظاهرة الجناس التام، فيختار المعنى غير المناسب لمفردة لها أكثر من معنى في لغة المصدر، وربما أدى هذا إلى وقوع لبس في فهم النص ككل، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

- نقرأ في ترجمة قصيدة للشاعر ليرمنتوف يصف فيها طبع إحدى النساء: «طويلاً إعجابها لا يدوم/ كالسلسلة ليس من شأنها الاعتياد»، ولا يفهم القارئ المقصود من العبارة الثانية! وعندما ننعم النظر في الأصل ندرك أن الشاعر يستعمل كلمة «السلسلة» هنا بمعنى «القيد»، وهكذا تصبح الترجمة الأقرب إلى الأصل هي: «لا تطيق اعتياد أي شيء كما لو أنه قيد يكبلها».

- ونقرأ في ترجمة «أغنية مهد قوقازية» للشاعر نفسه قول الأم مخاطبة طفلها: «ستدرك بنفسك، سيأتي الزمن، معيشة لعينة». والكلمة الروسيّة التي تُرجمت إلى العربيّة لكلمة «لعينة» لها في المعجم معنيان هما: «السباب والشتم» و«الحرب والقتال». وقد اختار المترجم المعنى الأول، بينما المقصود الذي يُفهم من مغزى القصيدة ككل هو المعنى الثاني؛ وعلى هذا فإن الترجمة الأقرب إلى الأصل هي: «ستعرف بنفسك، عندما سيحين الوقت، المعيشة الملأى بالمعارك» أي إنه سيسير على خطا أبيه الذي صقلته المعارك.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة «نافذة» للشاعرة تسفيتايفا: «صلِّ يا صديقي لأجل بيت ملؤه السمر/ لأجل نافذة وموقد». وكلمة «موقد» هي ترجمة لكلمةٍ روسيّةٍ

تعني «النّار» (وهذا ما يسوغ ترجمتها بكلمة موقد) ولكنها تعني أيضاً «النور» و«الضوء» وهو المعنى المقصود كما يدل مضمون القصيدة ككل؛ أي إن الترجمة الأقرب إلى الأصل هي: «... لأجل نافذة ونور» أو «لأجل نافذة مُنارة» أو «مُضاءة» دلالة على السهر والسمر.

- ونقرأ في قصيدة أخرى للشاعرة «أنا حافظةُ طيبتك/ أزيدها وأعيدها مضاعفة»، وكلمة «طيبة» هنا لا تعبر عن المقصود في الأصل وهو «الخير» أو «الخيرات» بمعنى «الممتلكات» التي يحوزها المرء، والسياق بمجمله يدل على ذلك، وعلى هذا يمكن أن نترجم الشطرين السابقين وفقاً للأصل على النحو الآتي: «أنا حافظة خيراتك (أو ممتلكاتك) وسأعيدها لك مضاعفة مئة مرة» (علماً بأن الكلمة الروسيّة المستعملة في الأصل لا تعني «الطيبة» أصلاً، بل تعني «الخير» المناقض للشر، وكلمة «طيبة» تُشتق منها اشتقاقاً.

وثمة فئة من الأخطاء في الترجمة تؤدي إلى عكس المعنى المقصود في الأصل. ومن الأمثلة على ذلك: ما ورد في ترجمة «جزيرة النساء» لرسول حمزاتوف: «لو قستم المسافة بين الأذن/ والعين سترون كم هي كبيرة/ لكن تبين أنها ليست أكثر/ من رمز للقرون والبحار والبلدان...». وجاء في الأصل: «لو قستم المسافة بين الأذن/ والعين، سترون كم هي صغيرة!/ لكن تبيّن أنها ليست أصغر/ من مدى القرون والبحار والبلدان» (يقصد الشاعر أن الفرق كبير جداً بين أن تسمع عن الشيء وأن تراه، وفقاً للمثل المعروف).

- ونقرأ في رسالة يسيينن الشعرية إلى جده كما تقول الترجمة: «والرغبة تتملكك أن تخلع معطفك وتصعد إليهم» بينما يقول الأصل: «... أن ترتدي سترتك...» وكان يمكن التَّنبُّه إلى المعنى الصحيح لو تساءلنا عن السبب الذي يجعل الجد العجوز يخلع معطفه ليصعد إلى العلّية في جو عاصف.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة «الشاعر» ليرمنتوف: «... أو تصحو من جديد أيها النبي الساخر»، وفي الأصل: «... أيها النبي السُّخْرة» (أي الذي يسخرون منه) أو «الهُزأة» أو «الأضحوكة» أو حتى «المسخرة» ولكن ليس «الساخر» لأن ليرمنتوف هنا ينتقد الوضع المزري الذي آل إليه الشاعر في عصره.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة باسترناك إلى آنا أخماتوفا: «وتسرع نحو الماء مستسلمة لقوة السقوط»، بينما يقول الشاعر في الأصل: «وتسرع نحو الماء متغلبة على وهن القوى».

ويمكننا أن نفرد في فئة خاصة حالات الخطأ في ترجمة أسماء العلم، ومن ذلك على سبيل المثال استعمال كلمة:

- «الفراعنة» بدلاً من كلمة «البطالسة» في قصيدة بروسوف «كليوباترا»، آخر أسرة «البطالسة» الحاكمة في مصر.

- واستعمال عبارة «جبل الزيتون» بدلاً من «جبل تابور» في قصيدة لباسترناك. وتسمية «دير أوبتينا بوستين» بـ«صحراء أوبتينا» في كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش»، وهو الدير الشهير الذي تحادث فيه دوستويفسكي مع الراهب الشيخ «أمفروسي» الذي استوحى منه الكاتب شخصية الراهب «زوسيما» في رواية «الإخوة كارامازوف». وشبيه بهذا استعمال المترجم تسميات غير شائعة في لغة الهدف، كاستعمال تسمية «خميس الغسل» بدلاً من «خميس الأسرار»، واستعمال عبارة «سبت عيد الفصح» بدلاً من مصطلح «سبت النور» لدى باسترناك.

- واستعمال عبارة «عيد نعش مريم العذراء» بدلاً من «عيد شفاعة العذراء» في كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش».

- واستعمال كلمة «ورقة» بدلاً من كلمة «ملزمة» في الكتاب نفسه، حيث ورد في الترجمة أن «دوستويفسكي أنجز كتابة الرواية (المقامر) بحجم سبع (!) أوراق»، وفي الأصل: «... بحجم سبع ملازم».

ونصادف أحياناً في بعض الترجمات مفردات لها في اللغة العربية معنى لا علاقة له بالمعنى المقصود: كمفردة «هجيج» في عبارةٍ: «لقد كان رحيلها كالهجيج» في ترجمة قصيدة لباسترناك؛ وقد اشتقّ المترجم الكلمة من فعل «هجّ» بمعناه في العامية المحكية، في حين أن لهذه الكلمة في الفصيحة معنىً آخر هو: أجيج النار، والوادي العميق، والغدير إلخ... وكان يمكن تسويغ استعمال هذه الكلمة في الترجمة لو كان باسترناك قد استعمل في النص الروسي كلمة لا مقابل لها في العربية الفصيحة، مما يستدعي البحث عن كلمة مكافئة لها حتى وإن كانت مستعارة من العامية، ولكن الكلمة المستعملة في الأصل الروسي تعني «الهروب» أو «الفرار» من دون أية شحنة تعبيرية إضافية.

- ونصادف في ترجمة قصيدة أخرى للشاعر نفسه عبارة: «وَحَول جرن البئر غرغرت الجمال ورفست الحمير»، بينما العبارة في الأصل هي: «... هدرت الجمال

وترافست الحمير»، علماً بأن الغرغرة في العربية هي صوت غليان القدر، والحشرجة عند الاحتضار، والمضمضة، أما صوت الجمل فهو «الهدير».

ولا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى مسألة هامة في الترجمة وهي اختيار المفردة المناسبة في لغة الهدف لا من حيث معناها اللغوي فحسب، بل أيضاً من حيث انطواؤها على شحنة تعبيرية مكافئة للشحنة التي تحملها المفردة المقابلة في لغة المصدر. وابتغاء إيضاح الفكرة نورد المثال التالي من مقطوعة شعرية لبروسوف: تقول الترجمة: «ها هي الفكرة – كالمذنّب - بلا قيد»، وكلمة «المذنب» هنا ترجمة صحيحة معجمياً للكلمة الواردة في الأصل، ولكنها، في رأيي، ليست هي الكلمة المناسبة في هذا السياق الشعري؛ إذ إنها لا تحمل شحنة تعبيرية تكافئ الشحنة التي تحملها الكلمة المقابلة في لغة المصدر. وكان من الأنسب أن نستبدل بها كلمة «شهاب»، على الرغم من أن هذه الترجمة ستكون مغلوطة معجمياً، فالفرق بين «المذنب» و«الشهاب» في علم الفلك فرق كبير. ولو أننا ترجمنا الكلمة الروسيّة الواردة هنا بكلمة «شهاب» في نص علمي لكنا اقترفنا خطأً لا يغتفر؛ وعلى كل فإن هذا الموضوع مهم ومتعدد الوجوه ويستحق معالجة مستفيضة لا مجال لها هنا.

ومن الأخطاء الشائعة في الترجمة عن اللغة الروسيّة (وعن لغات أخرى أيضاً) الخلط بين نوعين من الطيور هما «التمّ» و«البجع»، ولكل منهما، طبعاً، تسمية خاصة في جميع اللغات. وقد شاع هذا الخطأ منذ أن تُرجمت تسمية باليه تشايكوفسكي الرائعة «بحيرة التم» إلى العربية بعبارة «بحيرة البجع» ومازال الخطأ يتكرر حتى أيامنا هذه باستثناء بعض الحالات النادرة، علماً بأن الخلط بين الكلمتين لا يجوز، وخصوصاً عند ترجمة الشعر الروسي، حيث يُرمز بطائر التم في اللغة الروسيّة إلى جمال الشكل ورشاقة الحركة، بينما لا يوحي طائر البجع ذو الحوصلة الضخمة التي تشبه الجراب الواسع بشيء من هذا، ولا نجد في الشعر الروسي مَنْ يُشبّه نفسه أو حبيبته به. وها نحن نقرأ في ترجمةِ مقطوعةِ «أنا أحب» للشاعر بروسوف الأبيات الآتية:

- «عميقة نظرتك/ عميقة السماء/ وأنا كالبجعة فوق الأمواج، أحلق بين هاويتين/ منعكساً في أحلامك»، بينما يقول الشاعر في الأصل: «... وأنا كالتم فوق الأمواج، أحلّق بين هاويتين/ منعكساً في أحلامي» (وليس في أحلامك).

- ومن الأمثلة على اختيار المفردة غير المناسبة نورد نصاً من ترجمة مقطوعة لمارينا تسفيتايفا هو: «سأرمي المفاتيح وأطرد الجراء من مدخل بيتي/ فأنا أكثر منها إخلاصاً في الليلة الشتوية». فكلمة «الجراء» هنا لا تؤدي المعنى المقصود، لأن الجراء لا تستطيع القيام بمهمة الحراسة، بل هي تحتاج إلى من يعتني بها ويحميها. والكلمة المستعملة هنا في الأصل تعني: الكلاب، وبخاصة تلك التي تربى من أجل القيام بمهمة الحراسة.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة أخرى للشاعرة: «صديق جديد، صديق جديد» والعبارة في الأصل: «صديق جديد، ابن ضالّ» (بالتّناص مع الأمثولة الإنجيلية).

- ومن الأمثلة اللافتة على ضرورة اختيار المفردة المناسبة في الترجمة نذكر عنوان قصيدة للشاعرة نفسها هو في الترجمة العربية «السبّاح»، في حين أن العنوان في الأصل الروسي هو «الملّاح»، والفرق واضح بين ما توحي به الكلمة الأولى والكلمة الثانية، وليس عن عبث وسم الشاعر الرومنتيكي «علي محمود طه» ديوانه الأول بعنوان «الملّاح التائه».

- وقد ورد في ترجمة مقطوعة لآنا أخماتوفا: «أحمل يُتمي الأشعث كطرحة عرسي» بينما النص في الأصل: «أرتدي أسمال يُتمي كطرحة عرسي».

وثمة حالات يؤدي فيها ترتيب الكلمات في الترجمة إلى وقوع تقصير في أداء المعنى المقصود في الأصل بكامل أبعاده وظلاله. ونذكر كمثال على ذلك مطلع قصيدة للشاعرة تسفيتايفا تقول فيها حسبما ورد في الترجمة:

- «يعجبني أنك لستَ مريضاً بي/ يعجبني أني لستُ مريضة بك». إن ترتيب الكلمات على هذا النحو يجعل العبارة لا تعني بالضرورة أنه مريض ولكن بغيرها، وأنها مريضة ولكن بغيره؛ في حين أن ترتيب الكلمات في الأصل يؤدي هذا المعنى بالذات: «يعجبني أنك لستَ بي مريضاً/ يعجبني أني لستُ بك مريضة». فصيغة العبارة في الترجمة تتضمن: نفياً مؤكداً وإثباتاً محتملاً، بينما الصيغة في الأصل تتضمن: نفياً مؤكداً وإثباتاً مؤكداً (أي إنه مريض ولكن ليس بها بل بغيرها، وهي أيضاً مريضة ولكن ليس به بل بغيره)، ويدل على ذلك ما ورد في المقطع الثاني من القصيدة حيث تقول (في الترجمة): «يعجبني أيضاً أنك بحضوري، وبكثير من الراحة/ تضم إليك امرأة أخرى/ ولا تعدني بنار جهنم/ أحترق فيها لأنني لا أُقبّلك».

وكان يجب أن تجاري الترجمةُ الأصلَ هنا أيضاً وتجد الصيغة التي تعبر عن أنها هي أيضاً تُقبل رجلاً آخر، كأن تقول: «لأنني لا أقبّلك أنت» أو «لأنني أقبّل آخر».

- ونورد مثالاً آخر على الالتباس في المعنى بسبب ترتيب الكلمات من كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش». تقول الترجمة:

«... على فكرة مثل هؤلاء الناس موجودون فقط في روسيا» ونقرأ في الأصل: «... لا يوجد في روسيا أناس بمعنى الكلمة سوى هؤلاء».

ويؤدي عدم العناية بصياغة الجملة في الترجمة صياغةً سليمة إلى اللبس في فهم المعنى الذي يعبر عنه الكاتب؛ إذ نقرأ في ترجمة ما يقوله «فرانغل» عن زوجة دوستويفسكي الأولى:

- «أشْفَقَتْ على التعيس المنسي من قِبَل قدر الإنسان». بينما هو يقول في الأصل: «أشفقتْ على هذا الإنسان التعس الذي قسا عليه القدر».

ومن الأمثلة على ضرورة اختيار الكلمة المناسبة للتعبير عن الفكرة التي يريد الكاتب أن يوصلها إلى المتلقي ما ورد في ترجمة قصيدة «الشاعر» لليرمنتوف: «فعالَمنا العتيق اعتاد/كزينة قديمة/ إخفاء التجاعيد/ تحت تورد الخدود».

وكان من الأنسب أن نقول: «... إخفاء التجاعيد تحت توريد الخدود» للدلالة على أن الحمرة مصطنعة. والنص الأصلي يقول: «إخفاء التجاعيد تحت مساحيق الحمرة»، أو «بالأصباغ الحمراء» أو حتّى «بالبودرة الحمراء» لأن الكلمة المستعملة في الأصل لا تعني «تورد الخد الطبيعي» بل مادة «توريد الخد» وبين الكلمتين تجانس ناقص.

- ونقرأ في ترجمة قول حمزاتوف في «جزيرة النساء»: «الشعر في كل مكان موجود/ حيث الكبر وحيث الصغر» بينما نقرأ في الأصل: «الشعر موجود في كل مكان/ حيث يُرى وحيث لا يُرى».

كما نصادف أحياناً في النصوص المترجمة صوراً ملتبسة لا نجد مسوغاً لورودها بالصيغة التي اختارها المترجم، ونذكر كمثال على ذلك الصورة التالية من مقطوعة للشاعرة مارينا تسفيتايفا:

- تقول المترجمة: «عندما أنظر إلى أوراق الشجر المتطايرة/ المتساقطة فوق الحواف الحجرية/ والمرميّة - كريشة فنان/ أنهى لوحته أخيراً». ولا ندري ما هو

وجه الشبه بين أوراق شجر متطايرة ومتساقطة وريشة فنان مرميّة، علماً بأن الأصل ليس فيه مثل هذا التشبيه، وقد ورد ذكر ريشة الفنان (أو فرشاة الرسام) في الأصل للتعبير عن معنىً آخر ورسم صورة أخرى، إذ يقول النص الأصلي: «عندما أنظر إلى أوراق الشجر المتطايرة/ المتساقطة فوق الحواف الحجرية/ والمكدسة كما لو بريشة فنان/ أنهى لوحته أخيراً...». والشاعرة هنا تشبه ما تفعله الطبيعة بما تبدعه ريشة الفنان.

ومن حق المترجمين علينا أن نشير هنا إلى أن بعض الأخطاء التي يقعون فيها يكون سببها السهو ليس غير، ويمكن تفاديها إذا أبدى المترجم بعضاً من الانتباه والتأني، ولكن هذه الأخطاء يمكن أن تحرّف المعنى المقصود أحياناً، وربما عكسته في أحيان أخرى، مما يؤدي في بعض النصوص إلى فهم خاطئ لفكرة هامة أراد المؤلف أن يوصلها إلى المتلقي. والأمثلة على أخطاء السهو كثيرة نذكر فيما يلي بعضاً منها:

- ورد في ترجمة «جزيرة النساء» لحمزاتوف عبارة «أحفاد ليديتسيه وحاطين» وفي الأصل «أسلاف...»

في الترجمة:	**في الأصل:**
- «هناك تبرز أشجار الحور»	«... شجيرات الصبار».
- «... للصرافين والتجار»	«... للصرافين والمرابين».
- «تحولتْ إلى حقل اختبار»	«تحولت إلى حقل قتل».
- «لكنت تاجرت في مستودع المُفَرق»	«لكنت تاجرت في سوق الجَمْلة».

- وورد في ترجمة قصيدة لآنا أخماتوفا: «إلى اللا مكان، إلى اللا وجهة» وفي الأصل: «إلى اللا مكان، إلى اللا زمان».
- وورد في ترجمة قصيدة لها: «كل أحداثها معروفة حتى الاستفراغ»، وفي الأصل: «... حتى الغثيان».
- كما ورد في ترجمة قصيدة أخرى للشاعرة: «شبيه بانتظار ملاك الموت قرب المخدع الرهيب»، وفي الأصل: «... قرب المضجع...».
- وجاء في ترجمة قصيدة لبروسوف: «أبارك سُمّ لمساتك»، وفي الأصل: «أبارك سُمّ قبلاتك».

- وورد في ترجمة كتاب «دوستويفسكي بلا رتوش»: «كان قد أنهى لتوه قراءة ترجمة رواية بلزاك يفغيني غرانديه» وفي الأصل: «... أنهى لتوّه ترجمة رواية بلزاك: أوجين غرانديه» وهلم جراً وهلم جراً.

ونصادف أحياناً أخطاءً سببها السهو، ولكنه من النوع الذي لا مسوّغ له، ونوضح ذلك بالمثال التالي المأخوذ من قصيدة «حوار هاملت وضميره» للشاعرة مارينا تسفيتايفا:

- نقرأ في الترجمة: «ولكنني أحببتها حباً لا سعة لعشرين ألف أخ به»، ونقرأ في الأصل: «... لا سعةَ لأربعين ألف أخ به»، والسهو هنا لا مسوغ له لأن عبارة هاملت هذه معروفة ومشهورة كسؤال الكينونة: «أكون أو لا أكون؟» علماً بأن العبارة تتكرر مرتين في القصيدة وتظل «العشرون ألفاً» «عشرين ألفاً»!

وثمة قصيدة للشاعرة نفسها بعنوان «أغنية» وقعت في ترجمتها إلى العربية أخطاء تنتمي إلى فئات مختلفة، منها التجانس الناقص بين كلمتي «العبارات» و«معاً» فأدّى ذلك إلى التباس المعنى، إذ ورد في الترجمة: «ونَثَرْتَ العبارات بكلتا يديك/ فسقطت الحياة كقطعة نقود صدئة». بينما ورد في الأصل: «وفتحت كلتا يديك معاً/....». ثم يرد في ترجمة القصيدة نفسها خطأ سببه السهو، إذ تقول الترجمة: «أسائل السرير، أسائل الطاولة»، بينما الأصل يقول: «أسائل الكرسي، أسائل السرير»، ويتبع ذلك خطأ سببه عدم تمييز فاعل الفعل: تقول الترجمة: «لماذا أتحمل و أتمسكن؟»/ «قبّلني - وأعدمني!/ ثم مضى يقبّل أخرى». بينما يقول الأصل: «أسائل الكرسي، أسائل السرير/ لماذا أتحمل وأبأس؟/ فيجيبانني: قبّلك إلى أن انتهى منك/ ثم مضى يقبّل أخرى».

ونتابع القراءة في الترجمة: «لقد عَلَّمْتَني العيش في قلب النار/ وقيدتني بسلاسل من جليد». بينما نجد أن الشطر الثاني في الأصل هو: «.../ ثم ألقيتني وسط سهب جليدي». والخلط هنا بين كلمة «سهب» و«سلاسل» وبما أنّ كلمة «سهب» في الأصل أصبحت «سلاسل» في الترجمة وَجَبَ تالياً على فعل «ألقى» في الأصل أن يصبح «قيّد» في الترجمة.

إن جميع هذه الأخطاء المذكورة آنفاً ليست سوى أمثلة محدودة على الأخطاء الكثيرة التي تشوب هذه الترجمات وسواها من الأعمال المنقولة عن اللغة الروسية.

ولنتساءل الآن هل من سبيل إلى تجنب أمثال هذه الأخطاء في ترجمة أعمالٍ

إبداعية يُقدِّر المترجمون، بالطبع، قيمتها الفكرية والفنية والجمالية في بناء ثقافة الأمة التي ينتمي إليها مبدعوها. من المعروف أن الشرط الأول لإنجاز ترجمة أي نص من لغة إلى لغة هو إتقان المترجم كلتا اللغتين بالقدر الذي يؤهله للقيام بهذه المهمة.

ولكن الإتقان المطلوب هنا يستدعي التعمق لا في معرفة معاني الكلمات فحسب، بل في معرفة ظلال هذه المعاني وتلويناتها حسب السياق التي ترد فيه؛ ويتطلب الإحاطةَ بالقواعد النحوية والصرفية في كلتا اللغتين. ومن المعروف أن المعنى هو الذي يحدد محل الكلمة من الإعراب، ولذا فإن الإحاطة بالمعنى الكلي للنص شرط لا بد منه لإدراك معنى كل عبارة على حدة، وكل كلمة في هذه العبارة سواء أتت متأخرة أو متقدمة؛ ويساعد على ذلك في اللغة الروسية تغير الحروف التي تنتهي بها الكلمات في الجملة تبعاً للحالة الإعرابية التي توجد فيها الكلمة. ومن المفترض أن يكون مترجم النص الأدبي قد قرأ هذا النص بكامله، وتفاعل معه، وأحس برغبة صادقة في ترجمته واثقاً بأنه سيستمتع بذلك مهما بذل من جهد ومهما خصص من وقت. ولكن لكي تأتي ترجمته مكافئة للأصل، ولكي تصبح عملاً من شأنه أن يسهم في إغناء ثقافة أمته، يجب عليه أن يحيط، من مختلف المصادر المتاحة، بوجهة نظر الكاتب إلى العالم، وبخصائص أسلوبه التي ميزت شخصيته الإبداعية، وأن يتعرّفَ السمات الفنية لتفرّده بين أدباء عصره، ويتبيّنَ موقفه من اللغة والتراث ومن تواصله مع من سبقه من المبدعين، وأن يميّزَ ابتكاراته الخاصة في لغة أمته وأدبها إلخ... وبهذا يتيسّر للمترجم أن يدرك مقاصد الكاتب، وأن يتلقى العمل الذي يترجمه كوحدة فنية متكاملة، مما يتيح له أن يلاحظ التناقض في الأفكار، وعدم الترابط بين الصور والمعاني إذا هو قرأ كلمة ما في النص الأصلي قراءة خاطئة بسبب تجانسها تجانساً ناقصاً مع كلمة أخرى ليست هي المقصودة، ويساعِدُه على اختيار الكلمة المناسبة في لغة الهدف إذا كان ثمة كلمة في النص الأصلي لها أكثر من معنى؛ ويدفعه هذا إلى إنعام النظر في كل كلمة من كلمات النص المترجم، والانتباه إلى أواخر الكلمات التي تدل على الحالة الإعرابية لكل كلمة، سواء جاءت مُقَدَّمَةً أو مُؤَخَّرَةً، ويُحدِّد علاقتها ببقية الكلمات في الجملة، فيتضح له المعنى الصحيح.

إن إحاطة المترجم بجميع المعطيات المذكورة آنفاً تُيَسِّر له أيضاً الوفاء بشرط لازم من شروط ترجمة النصوص الإبداعية وهو تحقيق التواصل الروحي مع

الكاتب، ومشاركته مشاعره وعواطفه، والتماهي معه فكرياً ونفسياً مما يمنحه إمكانية اختيار المفردات الملائمة في لغة الهدف، وسبكها بطريقة تكسبها شحنة تعبيرية مكافئة للشحنة التي يختزنها النص الأصلي.

ولا بد للمترجم من أن يراجع الترجمة بإمعانٍ وتروٍّ بعد إتمامها مقارناً إياها بالأصل عبارةً عبارة، ومتيقناً من قراءته الصحيحة لكل كلمة، وأن يرجع إلى المعجم غير مرة عندما يرتاب في صحة فهمه المعنى الحقيقي لأيِّ كلمة سواء في النص الأصلي أو في نص الترجمة؛ إذ كثيراً ما يحدث الخطأ لأن المترجم يظن أنه يعرف معنى كلمة ما حتى وإن بدت ناشزة في النص ويقنع نفسه بأن الكاتب يرمي إلى معنىً غامض، ويترك لقارئ الترجمة أن يكتنهه؛ أو يعمد المترجم إلى استعمال مفردات في لغة الهدف يختلف معناها الحقيقي في المعجم عن معناها المترسب في الذهن والمستمد من مصادر لا يجوز الاعتماد عليها.

ولا شك في أن المترجم يبذل جهوداً كبيرة ينبغي إيفاؤها حقها من التقدير مادياً ومعنوياً، وهذا حق له يجب إحقاقه، وبالمقابل من واجب المترجم أن يقدر الأعمال التي يتولى ترجمتها حقَّ قدرها، سواء من حيث قيمتها في بناء ثقافة الأمة التي ينتمي إليها الكاتب، أو من حيث قيمتها في إغناء ثقافة الأمة التي ينتمي إليها المترجم؛ ويقضي هذا التقدير بالحرص على أن تكون التحف الثمينة التي يعمل المترجم على إضافتها إلى كنوز ثقافة أمته بريئةً من أي شائبة، وتصلح لأن تكون مرجعاً موثوقاً لأي ناقد أو باحث عربي يعمد إلى الاستناد إليها لبناء استنتاجاته وآرائه واجتهاداته النقدية والفكرية حول أعمال الكاتب الأصلي وخصوصية إبداعه.

ونتساءل في الختام عن مصير الأعمال الإبداعية العربية في ترجماتها إلى اللغات الأخرى، وهل تنال ما تستحقه من عناية المترجمين؟ ولكن هذا موضوع آخر نأمل أن تتاح لنا الإمكانية في المستقبل لدراسته ابتغاءَ إيجاد التدابير المناسبة التي يجب اتخاذها لإيصال ثقافة أمتنا بأمانة إلى الأمم الأخرى.



دور الترجمة في الأزمات السياسية
الأزمة السورية مثالاً

تتناول هذه الورقة الترجمة بوصفها تخصصاً يتداخلُ مع تخصصات أخرى ويتأثر بها، منطلقةً من سؤال إشكالي حول دور الترجمة في نقل المعرفة، وإعادة كتابة النصوص الأصلية، خاصة في ظل الأزمات السياسية التي تفرض على الترجمة والعاملين فيها عوامل تأثير خارجة عن العالم الداخلي للنص؛ وهي عوامل مرتبطة بمنظومة قيمية وثقافية متعلقة بالمتلقي الذي تخاطبه الترجمة، حيث تصبح أسئلة من قبيل أمانة المترجم ومنهجيته بالغة الخطورة في تقديم النصوص وموائمتها في السياقات الجديدة.

تعالج الورقة هذه الإشكالية على مستويين: مستوى نظري يلقي الضوء على الترجمة دراساتها من منظور نقدي مقارن، ومستوى تطبيقي يقدّم نماذج وأمثلة عن الترجمة وعلاقتها بالمتلقي وتأثرها بعوامل خارجة عن النص وفضائه اللغوي.

* مترجمة من سورية

مقدمة: الترجمة كمنتج ثقافي

تلعب الترجمةُ دوراً بالغ الأهمية في نقل المعرفة بين اللغات المختلفة، ويصبح هذا الدور حساساً وربما خطيراً حين يرتبط الأمر بنصوصٍ تُخاطب الرأي العام بشكل يومي من خلال الإعلام. ففي حين قد تتسبب ترجمة سيئة المستوى لعمل أدبي، على سبيل المثال، في جعل القارئ ينفر من النص، سيكون بالمقابل للنصوص السياسية، التي تُنتج وتُخاطب الرأي العام عبر قنوات تواصل مختلفة، أثرٌ أكبر على المتلقي نظراً لطبيعة انتقال هذا النصوص عبر وسائط أسرع مما هو في حالة النصوص الأخرى، من جهة، ولطبيعة الأثر الذي تملكه النصوص السياسية على الجمهور بشكل عام، من جهة أخرى.

يكفي أن نشير لمثال شائع في هذا الصدد، وهو اللغط الذي حدث في ترجمة "Arab Territories" في نص قرار مجلس الأمن رقم 242، المتعلق بانسحاب إسرائيل من الأراضي العربية، حيث تُرجمت العبارة بأراضٍ عربية وليس الأراضي العربية، ما أثار إشكالياتٍ سياسية لاحقاً(1). ولذا في هذه الورقة لا أطرح دور الترجمة في الأزمات السياسية في ضوء النظرية الألسنية فقط، ومدى خطورة الأخطاء التي قد نقع بها حين نترجم، بل أيضاً في ضوء الدراسات الترجمية التي تأخذ المتلقي بعين الاعتبار، وتنطلق في فهم الترجمة ودورها من خلال علاقتها بالدراسات المقارنة(2)، التي طرحت مقاربات وأثارت نقاشات متعلقة بأمانة النص، وأفضت لدراسات تنشغل بأثر الإيديولوجيا على المترجم، وكذلك الحديث عن دور الترجمة في فهم الذات والآخر.

الترجمة من العالم الداخلي للنص إلى نص العالم:

ترى سوزان باسنت (*Susan* Bassnett)، وهي أحد أهم الباحثين الذي نظّروا حول دراسات الترجمة، أنه لا بد أن تكون الخطوة الأولى لدراسة عمليات الترجمة هي تقبل فكرة أن الترجمة تنتمي على الأغلب إلى حقل السيميائية(3). تشير باسنت أيضاً إلى ما يذهب إليه إدوارد سابير (*Edward Sapir*) من أن «اللغة هي المرشد للواقع الاجتماعي وأن البشر يقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسيلة التعبير بالنسبة لمجتمعهم»(4). وما تطرحه باسنت بطبيعة الحال يأتي في سياق

نقاشات حول طبيعة الترجمة كتخصص، فهناك من يعتبرها حرفة، وهناك من يعدُّها فنّاً، وهناك من يعدّها علماً وحقلاً أكاديمياً. ولأن كان صحيحاً أن عمل المترجم، في المستوى الأول، ينصب على إعادة انتاج النص الأساس باللغة الجديدة، عبر وسائط لغوية، إلا أن الترجمة هي أيضاً عملية ثقافية تتأثر بالخصائص والنظم الثقافية للغات المنقولة إليها التي تتعدى المستوى اللغوي، ما يجعل النص المترجم أكثر من مجرد صورة عن النص الأصلي، وهذا بدوره يجعل الترجمة «أداة خطيرة في نقل الأفكار والنظريات، وينبغي أن يُنظر في سلامة إجراءاتها وممارساتها»(5).

تساعد الترجمة في نقل الأفكار بين الثقافات، ولكن الأهم من ذلك أنها تساهم في تطوير الثقافة الهدف. فمثلاً إن وجود مصطلحات أجنبية دون وجود مرادف لغوي واضح لها في اللغة المنقول إليها سيجعل المترجم يسعى لنحت مصطلحات جديدة تفيد في إغناء اللغة المنقول إليها وتطويرها، وهي عملية ليست بالأمر السهل ودونها متاعب، وقد نجد مترجمين كباراً يعيدون في طبعات مختلفة من أعمالهم تقديم ترجمات أفضل لمصطلحات كانوا ترجموها سابقاً وتبيّن أنها لم تف المصطلح الدخيل حقه ولم تعطه دلالته التي حملها في لغته الأصلية(6)، وهذا بحد ذاته يساعد في عملية تطوير الترجمة، ونقدها، من خلال إعادة النظر في أثرها وكيفية استقبالها لدى المتلقي، وبذا تصبح عملية النقل عملية أفقية وشاقولية، لا تقتصر على نحت مرادف نحوي ودلالي للمفردات والتراكيب الأجنبية، وإنما مرادف ثقافي أيضاً.

وفي هذا الصدد يرى د. أحمد القاسمي أن فائدة الترجمة لا تقتصر على «إثراء الثقافة المتلقية وإنما تمتد كذلك إلى خدمة الثقافة التي نُقلت منها النصوص، فالترجمة تَهَبُ النصّ الأصلي وجهاً جديداً وتمنحه حياة جديدة في محيط ثقافي جديد. وهكذا يصبح النقل اللغوي انتقالاً وتحولاً وتلاقحاً وتناسلاً للمفاهيم والأفكار في أفضية متجددة وعوالم متكاثرة. ولهذا فإن المترجم لا يسدي خدمة لأمته ولغته فحسب وإنما كذلك للغة التي نقل منها النص الأصلي وأهلها»(7).

لقد برزت اتجاهات عديدة في مقاربة الترجمة ودورها، ونظرة فاحصة على حجم الدراسات التي صدرت في هذا المضمار حول العالم، والبرامج التي تُفتح في

جامعات العالم المختلفة حول دراسات الترجمة، تشير إلى تنامي الإدراك لأهمية الترجمة ودورها المحوري في نقل المعرفة وإعادة كتابتها.

لكن بطبيعة الحال يصبح دور الترجمة أكثر أهمية وربما أكثر خطورة عندما تكون هي الوسيط في نقل المعرفة في ظروف عابرة للغوي، ومتأثرة بالأيديولوجية والخلفيات الثقافية. وهذا يطرح تساؤلاً عن موقع المترجم وأين يموضع نفسه. لكن حتى في هذه الحالة نجد أن الدراسات الترجمية تصدّت للمشكلة وعالجتها في سياق نقدي، منطلقة من علاقة الترجمة بالمتلقي وعلاقة الترجمة بالدراسات النقدية والأدب المقارن(8) ونظريات "كالنظرية الغائية"(9).

في مقدمته للترجمة العربية لكتاب أندريه لوفيفر *(André Lefeuvre)* ، يكتب فلاح رحيم:

[إن] الترجمة التي صارت تلعب دوراً كبيراً في عالم اليوم، مازالت تعاني الكثير من سوء الفهم الناجم عن مقاربتها بوصفها ممارسة تنحصر في المستوى اللغوي. يرى لوفيفر أن ميل القرّاء إلى التعامل مع النص المترجم كما لو كان النص الأصلي، وإهمالهم حقيقة أنه يُعدّ نصاً جديداً يحاول إعادة كتابة النص الأصلي ضمن سياق ثقافي مختلف، يسبب الكثير من الإشكاليات(10).

وفي هذا الصدد ترى سوزان باسنت وكريستينا تشافنر (Christina Schäffner) أيضاً أن دراسات الترجمة لم تعد مهتمة فقط بمدى أمانة النص المترجم، بل باتت تركز أكثر على الأبعاد الاجتماعية والثقافية وعلى علاقة الترجمة بالعوامل الثقافية والاجتماعية وكذلك تأثرها بالإيديولوجية(11).

أما رين شوبينغ (Ren Shuping) في بحثه الموسوم بـ "الترجمة كإعادة كتابة" فيرى أن الترجمة تلعب دوراً يتعدى عملية التواصل بين الأفراد من أمم مختلفة إلى «تطوير سياسة وثقافة ومجتمع أمة ما». وبحسب شوبينغ، فإن التركيز على المقاربة اللغوية في الترجمة أسهم في إغفال أثر الثقافة وأثر الإيديولوجية على النص المُنتج(12).

والسؤال هنا: إن كانت الترجمة تخرج عن كونها ممارسة لغوية وتتأثر بالعوامل المُنتجة لكل من النص الأصلي والعوامل الاجتماعية والثقافية المؤثرة في

المُترجم ونصه الجديد، كيف نستطيع، والحال كذلك، أن نتبين مسار النص وإعادة كتابته ومدى أمانة نقله؟ هل سيتعين علينا أن نشكّك بالترجمات لمجرد مثلاً آراء المترجم حيال قضية معينة؟ وهل كل الترجمات "خيانة"، كما يرى البعض؟

بالتأكيد إن إجابة وافية وعلمية عن هذه التساؤلات المحقّة ستكون صعبة وستطرح إشكاليات وتشكّك بنصوص كثيرة، فيما لو نظرنا للترجمة بوصفها منتجاً لغوياً يخضع للبنى اللغوية ودلالاتها فقط.

الترجمة في الأزمات السياسية

هل للترجمة والمترجمين دورٌ في الأزمات السياسية يختلف عن دورهم في حال عدم وجود هكذا أزمات؟ وهل الترجمة عملٌ يتأثر بالخلفية الثقافية والإيديولوجية التي تحكم المترجم مثلا؟ بالطبع إن دور المترجم في كل الأوقات يجب أن يكون دور المثقف الواعي المتمتع بالمهنية والموضوعية والأمانة للنص الذي نقل منه، بمعزل عن أيِّ عوامل اجتماعية أو نفسية أو سياسية يعيشها، بيدَ أن فهم الترجمة في سياق دراسات الأدب المقارن، وتحديداً دور الترجمة في دراسات التلقي، تسمح بفهم محورية عمل المترجم بوصفه مساهماً في إعادة كتابة النص الأصلي، وليس فقط ناقلاً له.

وإذا ما أخذنا الأزمة السورية كمثال، فإن الترجمة أصبحت بالغة الأهمية نظراً للعوامل الآتية:

إن حقيقة أن الأزمة شغلت الرأي العام العالمي على هذا النحو غير المسبوق، وحقيقة أن عدداً كبيراً من الكتب والدراسات والتقارير والأبحاث صدر ويصدر عنها، يجعل للترجمة دوراً محورياً في فهم كيف يكتب الآخر عنا، وكيف يقارب ما يحدث لدينا، وكيف يتم مقاربة خبر معين، ومدى تأثر كتابة هذا الخبر، بفهم هذا الآخر لما يجري، وبالتالي فهم سلوك وتوجهات الرأي العام لديه. والحال كذلك تصبح الترجمة **مهمة وطنية ضرورية لفهم الذات والآخر**، بمعزل عن طبيعة ما يصدر ، سواء أكنا نتفق معه أم لا، لجهة الرواية التي تُقدم فيه أم لجهة اللغة والخطاب المُستخدمين. إننا وبترجمتنا لما يكتبه الآخرون عنا نستطيع تبيّن مدى فهمهم لما

نعانيه وكيفية تصويرهم وتمثيلهم له، ونستطيع بالتالي مواكبة آلية إنتاج الخطاب الإعلامي والسياسي وحتى لاحقاً آلية إنتاج الصورة النمطية (stereotype) عنا. وكذلك الأمر، إن حركة ترجمة معاكسة -وهذا طموح كبير سيحتاج خطة وطنية واستراتيجية طويلة الأمد لتحقيقها ـ من العربية إلى اللغات الأخرى، ستساعد في التعريف بما يجري في بلادنا من منظور "الذات"، وبالتالي سنساهم في إعادة كتابة الأخبار في اللغات الأصلية أيضاً لأننا حينها سنكون مصدراً للمعلومة وليس المستقبل لها.

وبالعودة لإشكالية الترجمة في الأزمة، يبرز سؤال مهم، كيف نجترح منهجية علمية تتصدى لمهمة الترجمة وتراعي في الوقت ذاته المتلقي؟

منهجية الترجمة: بين اللغوي والثقافي:

إن محاولة قراءة ما يُنشر عن الأزمة السورية، كنص، وهنا لا أستخدم تعبير النص بالمعنى الضيق وإنما بالمعنى الواسع، يحتاج تقنيات تمزج بين اللغوي والثقافي وفي الوقت نفسه تكون حساسة للمضامين والدلالات الإشكالية التي قد يحملها ذلك النص.

بدايةً، إن قرار ترجمة ما يُنشر هو قرار خاضع لسياسة الناشر، سواء أكان مؤسسة عامة أم خاصة أم دار نشر مستقلة، لكن حيث إن الترجمة أكثر أنواع إعادة الكتابة بروزاً كما يرى بعض الباحثين، فسيكون للترجمة دورٌ مؤثر في تفكيك النصوص التي تُنتج عن الأزمة السورية، وفهمها على نحو أفضل، وفيما يأتي أستعرض أمثلة من تجربة مركز دمشق للأبحاث والدراسات (مداد)، وهو مؤسسة بحثية مستقلة مقرها مدينة دمشق، يضمُّ وحدة ترجمة تُعنى بمتابعة وترجمة مختلف المنشورات في مختلف التخصصات، مع تركيز خاص على النصوص السياسية بسبب طبيعة الأزمة والأولويات التي تفرضها. وفيما يلي سأشير لأمثلة من تجربة وحدة الترجمة في المركز في الترجمة ونقدها.

المثال الأول: ترجمة وتحرير النصوص السياسية

نشير في هذا الصدد إلى تقرير "**سورية في عيون مراكز الدراسات العالمية**"، وهو منشور دوري يصدر عن المركز يُعنى بتقديم رصد وقراءة لأبرز العناوين

الصادرة حول الأزمة السورية عن مختلف مراكز الدراسات العالمية(13)، ضمن فترة معينة، ويتم العمل على هذا المنشور وفق مستويين: الترجمة ومن ثم التحرير والربط بين العناوين المختلفة.

لقد كان لآلية العمل أن ساهمت في تقديم عرض لما جاء في المواد التي تم رصدها بلغة حيادية لعبت الترجمة دور الوسيط الأمين في ترجمة المادة بدايةً ومن ثم جاء دور المحرر ليقدم مراجعة للمادة اعتمدت على الترجمة. وإن وضع عناوين للمحاور ومقدمة للمنشور وفق ما يشبه الافتتاحية ساهم في تقديم وجهة نظر بعيداً عن التدخل في متن التقرير، ما أعطى للمنشور مرونة تتأتى من كونه رصداً للأفكار دون أن يختلط عمل المترجم مع عمل المحرر؛ وهذا مثال عن كيفية تقديم قراءة للنص السياسي الأجنبي أو لمادة أجنبية بالجمع بين مستويين: الترجمة والتحرير، دون تحميل النص ما لا يحتمله. كما أن العمل المشترك بين وحدة الترجمة وقسم الدراسات السياسية، على هذا المنشور، خاصة لجهة تدقيق المصطلحات السياسية، جعل من المنشور يتعدى كونه عملية رصد لما يُكتب ويُنشر عن سورية، إلى محاولة جادّة للربط بين الترجمة والتخصصات الأخرى.

المثال الثاني: ترجمة كتب عن الأزمة السورية: الحرب القذرة على سورية: واشنطن - تغيير النظام والمقاومة:

تحتاج ترجمة الكتب إلى مستوى أكثر عمقاً ودقة، ليس فقط لأنها تمتلك أهمية أكثر من غيرها من المنشورات، بل لأن ترجمتها تنطوي على مستوى بحثي، يحتاج فيه المترجم لأن يقدّم ما يساعد على إزالة أي غموض في نقل رسالة الكاتب، دون أن يسيئ لتلك الرسالة.

لقد صدر كتاب **الحرب القذرة على سورية: واشنطن تغيير النظام والمقاومة** (The Dirty War on Syria: Washington, Regime Change and Resistance) بالإنكليزية في مطلع عام 2016، في كندا وأستراليا، لمؤلفه الأكاديمي الأسترالي تيم أندرسون (Tim Anderson)، وقمنا بترجمته في مركز دمشق للأبحاث والدراسات، وصدرت ترجمته العربية بعد ثمانية أشهر من صدور النسخة الإنكليزية، في آب/أغسطس 2016. اعتُمد في الترجمة على منهجية

التزمت الأمانة والدقة في النقل، وحيث اقتضى السياق مراعاة حساسية المتلقي، قمنا بذلك مع وضع حاشية سفلية دون أن نسيء للنص، وحين كانت هناك مفردات قد تسبب بسوء فهم لدى القارئ بالعربية - قمنا بالإشارة لذلك، مع توضيحنا المدلول الذي انطوت عليه الكلمة معللين ذلك وفقاً لمنهجية وضحناها مسبقاً في المقدمة.[1] كما ساهمنا أيضاً في هذه الترجمة في تصحيح بعض الأخطاء التي وردت في النص الأصلي، وكان لتواصل المركز مع مؤلف الكتاب أثناء عملية الترجمة أن ساعد المترجمة في تبيّن أخطاء النص الأصلي لجهة معلومة خاطئة، مثلاً، وسماع رأي المؤلف بشأنها، ومن ثم الإشارة لذلك في حواشي الكتاب؛ ولذلك كان من الصعب في هذا الكتاب اعتماد الترجمة كعملية لغوية فقط، واقتضى السياق تدخل المترجمة وإضافة الحواشي.

كان أيضاً للمترجمة تحفظها على بعض المصطلحات، ليس بوصفها مُترجمة، بل بوصفها شخص داخلي يعيش أزمة بلده ويرى بعين الداخلي، منطلقة من وعيها كمتلقٍ للنص الأصلي وليس فقط كمترجم، ولذلك حتى حين اضطّرت المترجمة لأن تستخدم الشولتين للتحفظ على عبارة أو مصطلح محدد كان ذلك مفهوماً للقارئ كما شرحت في التقديم للترجمة، حيث فرّقت بين تحفظ المؤلف وتحفظها هي، ما سمح ببقاء الأمانة في النقل وكذلك المشاركة في إعادة الكتابة دون الإساءة للنص الأصلي.

المثال الثالث: نقد الترجمة: ندوة المحنة السورية في عيون الآخر:

إن الإقرار بأهمية الدراسات الترجمية وعلاقة الترجمة كتخصص بدراسات التلقي، يحتاج لأن ننظر في أهمية نقد الترجمة وقراءة النصوص المُترجمة كنصوصٍ جديدة، لها ما لها وعليها ما عليها، ويحتاج كذلك إلى تأصيل الممارسة النقدية في عمل المترجم، ليس بوصفها عملية خطّية، تحاول تتبع مدى أمانة ما تم نقله، بل بوصفها عملية متعددة المستويات تسعى إلى جعل النص المُتَرجم نصاً حياً قادراً على امتلاك عوامل تأثيره في اللغة المنقول إليها، وإثارة شجون المتلقي وتحفيزه على

[1] تيم أندرسون، **الحرب القذرة على سورية: واشنطن- تغيير النظام والمقاومة**، ترجمة ناهد تاج هاشم (دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2016)، ص ص 7-13.

مقاربة الترجمة بوصفها نصاً يحتاج لقراءة نقدية واعية، تنطلق من مسؤوليته كمشارك في إعادة كتابتها.

وفي معرض الإضاءة على عمل مركز دمشق في إطار نقد الترجمة، نشير إلى ندوة نظمها المركز بالتعاون مع مديرية ثقافة دمشق في الخامس عشر والسادس عشر من آذار /مارس 2017(15)، تطرّقت لأربعة كتب تُرجمت إلى العربية عن الأزمة السورية، وهذه الكتب صدرت بلغات مختلفة، بالإنكليزية والروسية والفرنسية، وقام بترجمتها مترجمون سوريون وغير سوريين، حيث تمت مقاربة الكتب الأربعة من مستويين: مراجعة وقراءة قدمها مترجمو الكتب، أو من كُلف بتقديم قراءة في حال تعذّر مشاركة مترجم الكتاب، و من ثم قراءات نقدية قدمها باحثون مختصون، ما ساعد على قراءة النص المُترجم كنص جديد في لغته، وكان للنقد أن قدّم قراءة للنصوص من جوانب مختلفة ساعدت المترجمين في الاستماع مباشرة لمتلقٍّ مختص، وكذلك ساعد الحوار مع الجمهور في سماع رأي عينات مختلفة من المتلقي إزاء نصوص تتناول أزمة يعيشها. وهذه التجربة في مقاربة النصوص المترجمة كانت تجربة جديدة من حيث الشكل والمضمون وآلية التوجه للجمهور، فقد وضعت المترجم ونصه أمام النقد بمختلف مستوياته، وأخرجت الترجمة عن كونها مجرد عملية لغوية ووضعتها في سياق دورها في العملية الثقافية وفهم الذات والآخر، وكذلك وظيفة الترجمة ودراساتها في الأزمة.

المترجم كمثقف له رأي تجاه النص: بين الحياد والانخراط:

يشير أندريه لوفيفر إلى أكثر من نمط من المترجمين(16)، وفي حين يعتمد لوفيفر معياراً متعلّقاً بمدى أمانة المترجم "الحرفية" للنص، والتي ترتبط أيضاً بخبرته، فإنه أيضاً لا يغفل أثر الأيديولوجية والخلفية الثقافية على المترجم، وبالتالي على منتجه.

والسؤال: هل يتوجب على المترجم أن يتبنى الحياد الكامل تجاه النص الذي يترجمه فيما يتصل بمصطلحات ومفردات قد تشكل حساسية لدى المتلقي؟ خاصة في ظل أزمة سياسية في بلده مثلاً؟ أم عليه أن يكون منخرطاً في عملية إعادة إنتاج النص بما يلائم المتلقي؟

ولكن من هو المتلقي؟ هل نقصد به كل من يقرأ باللغة المنقول إليها ويفهمها؟ أم هو جمهور معين له موقف محدد من الحالة السياسية التي يتناولها النص المُترجم؟ رُغم عدم وجود إجابات قطعية عن هذه التساؤلات، وحقيقة أن المقاربات المختلفة ورأي المترجم وأين يريد أن يُموضع نفسه من تلك المقاربات تجعل الإجابة على هذه الأسئلة بحاجة دائماً لإعادة النظر، لكن بالتأكيد إن الحياد لا يُقصد به تجرّد المترجم من وظيفته النقدية - إن اقتضى السياق أن يمارسها - كما أن الانخراط لا يعني تعدّي المترجم على النص وإقحام رسائل فيه لم يقصدها المُؤلف.

الخاتمة

إن الترجمة عملية تأويلية تتطلب السعي المستمر والحثيث لتطويرها، ولتأهيل القادرين على الاضطلاع بعبئها، وهي تحتاج لأن يُعاد النظر فيها من منظور نقدي يأخذ بالحسبان جميع العوامل المُنتجة للنص، ويميط اللثام عن الإيديولوجيات الخفية التي قد ينطوي عليها.

تحتاج الترجمة إلى الأمانة والدقة والإلمام بالثقافة المنقول منها والثقافة المنقول إليها، في جميع الظروف، سواء أكان هناك أزمة سياسية أم لا، ولكنها تحتاج أيضاً لأن تلحظ وتأخذ بعين الاعتبار المتلقي في اللغة والثقافة المنقول إليها، وأن تراعي مواءمة النص في سياق يُسوّغ أي عملية إعادة كتابة أو تدخل على النص الأصلي، بما يزيل الغموض لدى المتلقي في اللغة المنقول إليها، ويحفظ في الوقت ذاته روح النص الأصلي.

وحيث إن للترجمة دوراً بالغ الأهمية في فهم الذات والآخر، فمن هنا يجب أن تحظى الترجمة بالكثير من الاهتمام، وأن تُوضع خطة وطنية لترجمة ما يصدر حول سورية، ومتابعة كيفية استخدام المصطلحات وتفعيل دور النقد في الترجمة، إذ إن ذلك سيساعد في تقديم مادة علمية غنية تساعد طلبة الدراسات العليا في الأقسام المختلفة، وخاصة كليات الإعلام والعلوم السياسية، عدا عن أننا سنساهم في عملية التطوير التي تُعدّ الترجمة أحد أدواتها، وفي هذا الصدد سيكون من الأهمية بمكان افتتاح برامج في الجامعات السورية في دراسات الترجمة ونقدها، وتفعيل

عمل المختصين بما يسهم بافتتاح تخصصات في الترجمة، وأن يكون لدينا مع الوقت تخصص في الترجمة السياسية، وتخصص في الترجمة الأدبية، وتخصص في الترجمة العلمية الطبية...الخ. هذا بالتأكيد سيسهم في إيجاد الحلول لكثير من المشكلات التي تواجه الترجمة في سورية، وسيضعنا على طريق تأصيل عمل هذا التخصص المعرفي في إغناء ثقافتنا وصورتنا أمام الآخر، والتفاعل معه على نحوٍ أفضل.

قائمة المراجع

المراجع العربية

- اصطيف، عبد النبي اصطيف. "نحن والبنيوية: ثلاث ترجمات عربية عن البنيوية"، ص 5، https://www.anisstaif.com/downloads/we-and-structuralism.pdf
- *أندرسون، تيم. **الحرب القذرة على سورية: واشنطن، تغيير النظام والمقاومة**. ترجمة ناهد تاج هاشم. دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2016.*
- باسنت، سوزان. **دراسات الترجمة**. ترجمة فؤاد عبد المطلب. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012.
- حسن، ورد. "أمانة النقل ونظريات الترجمة: الضوابط الموضوعية خدمة لمتطلبات التنمية". ورقة قُدمت في ندوة "دور الترجمة في التنمية الوطنية"، التي عقدت في دمشق يومي 17 و18 تشرين الأول/أكتوبر ، 2016 .
- رجب، الطيب. "رفع اللبس اللغوي عن قرار مجلس الأمن 242". **مدونة مجاز**، 28 شباط/فبراير، 2017، http://majaz.over-blog.com/2014/03/242-8.html
- السيد، غسان. "الترجمة الأدبية والأدب المقارن"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 23، العدد الأول، 2007،

http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/old/human/2007/23-1/3-%20al-sayd.pdf
- "سورية في عيون مراكز الدراسات العالمية". العدد الثاني، دمشق: **مركز دمشق للأبحاث والدراسات**، 27 كانون الأول/ديسمبر 2015،

www.dcrs.sy/سورية -في -عيون -مراكز -الدراسات -العالمية - العدد -2 -كانون -الأول -ديسمبر -2015

- عصفور، محمد. **دراسات في الترجمة ونقدها**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009.
- لوفيفر، أندريه. **الترجمة وإعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية**. ترجمة وتقديم فلاح رحيم. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2011.
- "ندوة المحنة السورية في عيون الآخر - بيان صحفي". **مركز دمشق للأبحاث والدراسات**، 20 آذار/مارس، 2017، www.dcrs.sy/بيان -صحفي -حول - ندوة -المحنة -السورية -في -عيون -الآخر

المراجع الأجنبية

- Brook, Johnathan. "The Role of Translation in the Production of International Print News. Three Case Studies in the Language Direction Spanish to English". New Zealand: The University of Auckland, 2012, https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/19462/whole.pdf;sequence=2
- Schaffner, Christina and Susan Bassnett (eds), *Political Discourse, Media and Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publications, 2010.
- Shuping, Ren. "Translation as Rewriting". *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3 No. 18, October 2013, http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf

الإحالات

(1) الطيب رجب، "رفع اللبس اللغوي عن قرار مجلس الأمن 242"، **مدونة مجاز**، 28 شباط/فبراير، 2017، http://majaz.over-blog.com/2014/03/242-8.html

(2) غسان السيد، "الترجمة الأدبية والأدب المقارن"، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 23، العدد الأول، 2007، http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/old/human/2007/23-1/3-%20al-sayd.pdf

(3) سوزان باسنت، **دراسات الترجمة**، ترجمة فؤاد عبد المطلب (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012)، ص 37.

(4) مقتبس في المرجع السابق، ص 37.

(5) عبد النبي اصطيف، "نحن والبنيوية: ثلاث ترجمات عربية عن البنيوية"، ص 5، https://www.anisstaif.com/downloads/we-and-structuralism.pdf

(6) محمد عصفور، **دراسات في الترجمة ونقدها**، ط 1(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009)، ص 23 -25.

(7) علي القاسمي، "أثر الترجمة في التفاعل الثقافي"، **جمعية الترجمة وحوار الحضارات**، 15 شباط/فبراير، 2007،

http://www.atida.org/index.php?option=com_content&view=article&id=173:2013-03-30-08-34-27&catid=32:-2007&Itemid=6

(8) Christina Schäffner and Susan Bassnett (eds), *Political Discourse, Media and Translation* (Newcastle: Cambridge Scholars Publications, 2010), 10.

(9) انظر في هذا الصدد ما جاء في ورقة د. ورد حسن بعنوان، "أمانة النقل ونظريات الترجمة: الضوابط الموضوعية خدمة لمتطلبات التنمية"، المُقدمة في ندوة "دور الترجمة في التنمية الوطنية"، التي عقدت في دمشق يومي 17 و18 تشرين الأول/أكتوبر، 2016.

(10) أندريه، لوفيفر، **الترجمة وإعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية**. ترجمة وتقديم فلاح رحيم (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة)، 2011، ص 7.

(11) Christina Schäffner and Susan Bassnett (eds), *Political Discourse, Media and Translation*, 12.

(12) Ren Shuping, "Translation as Rewriting", *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3 No. 18, October 2013, http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf

(13) انظر على سبيل المثال: "سورية في عيون مراكز الدراسات العالمية"، دمشق: **مركز دمشق للأبحاث والدراسات**، 27 كانون الأول/ديسمبر، 2015، www.dcrs.sy/ سورية -في -عيون -مراكز -الدراسات -العالمية - العدد -2 -كانون -الأول -ديسمبر -2015

(14) تيم أندرسون، **الحرب القذرة على سورية: واشنطن - تغيير النظام والمقاومة**، ترجمة ناهد تاج هاشم (دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2016)، ص ص 7 -13.

(15) "ندوة المحنة السورية في عيون الآخر - بيان صحفي"، **مركز دمشق للأبحاث والدراسات**، 20 آذار/مارس، 2017، /www.dcrs.sy بيان -صحفي - حول -ندوة -المحنة -السورية -في -عيون -الآخر

(16) لوفيفر، **الترجمة وإعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية**، ص ص 67 -68.



المسرح وعلم التحليل النفسي

جان لو غاليو

ت: د. نواف المخلوف *

هناك طريقتان رئيستان للربط بين علم التحليل النفسي والمسرح: الأولى هي قراءة النصوص وتأويلها، والثانية هي تلك التي تأخذ بعين الاعتبار خصوصية المسرح كمشهد بين مجموعة المنتجات الفنية.

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية

1 - **القراءة التأويلية للنصوص:**

لا تختلف هذه الطريقة كثيراً عن المناهج الأخرى التي تهتم بتحليل المحتوى في الأنواع الأدبية الأخرى، فتأويل أسطورة أوديب مثلاً في إحدى المسرحيات لا يختلف عن دراستها في رواية، وعندما قام شارل كليجرمان CHARLES KLIGERMAN بتحليل مسرحية بيرانديللو PIRANDELLO، "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"(1)، عمد إلى دراستها بالطريقة نفسها التي كان من الممكن أن يلجأ إليها فيما لو كان يحلل رواية. فقد بدأ باستخراج الموضوعات الرئيسة، ثم أخذ يبحث في سيرة حياة المؤلف عن عناصر قابلة لتفسير هذه الموضوعات، وبما أن العواطف في هذه المسرحية مليئة بالمشاعر البدائية وتحمل كل علامات ازدواجية الطفولة، فقد ربط بين تطور المواقف الدرامية وسلسلة من التراجعات المتتابعة حتى المراحل الأكثر بدائية، والنتيجة التي توصل إليها هي أن بيرانديللو تمكن من بلورة الصراعات النفسية انطلاقاً من طفولته وصولاً إلى سنوات نضجه.

مهما كانت درجة أهمية تحليل من هذا النوع، يدرك القارئ بأنه لم تؤخذ بعين الاعتبار خصوصية المسرحية كعرض قادر على إحداث بعض المؤثرات. أما مسألة المسرحية داخل المسرحية فلم تذكر إلا بشكل ثانوي بوصفها وسيلة دفاع بسيطة يستخدمها المؤلف لإظهار رغبات لاوعيه المكبوتة ولرفضها في الوقت نفسه، حيث أنه يتخلى عن الشخصيات التي تراودها هذه الرغبات. لهذا السبب تبحث هذه الشخصيات عن مؤلف، كما يسعى المؤلف نفسه، مثلنا جميعاً، لامتلاك هوية. من الواضح أنه في دراسة كتلك التي أشرنا إليها، تركت جانباً وبشكل مقصود، كونها غير مناسبة لتوضيح المحتوى، مشكّلة الروابط بين المؤلف والشخصيات، وكذلك، بشكل أوسع، مسألة العلاقة بين الفن والواقع والخيال، أي في النهاية، قضية "الوهم المسرحي".

2 - **العمل المسرحي**

يشير أو مانوني O.MANNONI في دراسة تحت عنوان "مفاتيح للخيال أو المشهد الأخير" إلى أننا "حينما نقارب المسرح من جانبه الخيالي، فذلك يعني أننا نضع في المقدمة مفهوم الوهم وبالتالي مفهوم التماهي الذي يرتبط به بشكل جلي"(2) هذا يذكرنا بأنه إذا كان مفهوما الوهم والتماهي ينسحبان على كل الأجناس الفنية والأدبية، فإنهما يمتلكان أهمية خاصة في الظاهرة المسرحية.

المشهد المسرحي، عندما يطرح نفسه بصراحة كمكان "آخر"، فإنه يتوخى الولوج إلى عالم الخيال مهما كانت الجهود التي يبذلها بيرانديللو أو بريخت، والمتعارضة تماماً فيما بينها، سواء من أجل تعرية الآليات الدرامية من طابعها المسرحي أو بغرض فرض مسافة قصوى بين الحدث المسرحي والشخصيات كي يحرم المشاهد من أيِّ إمكانية تماه مع هذا الذي يدور على خشبة المسرح.

فالوهم المسرحي يتمركز إذاً في قلب ظاهرة المسرح ويصبح شرطاً ضرورياً لوجودها، وحتى لو تفنن الممثل أو المخرج في إخفاء هذا الوهم، فإن ذلك لن يخدع أحداً، ويميل المهتمون بعلم التحليل النفسي الذين أثارت فضولهم ظاهرة الوهم المسرحي إلى الاعتقاد بأنها محصلة التفاعل بين ثلاثة عوامل: المشهد والأنا الواقعي والأنا الآخر، إذ أن الأنا الآخر ينبع من التشكيلات اللاواعية ويتملك المشاهد منذ أن ترتفع الستارة على شاكلة أنا الحلم الذي يتحكم كسيد مطلق أثناء النوم. وكان فرويدFREUD قد ذكر ذلك في كتابه "تفسير الأحلام"، إذ أكد أن هناك معرفة ضمنية تجعلنا نعلم أننا نحلم وينتج عنها أننا لا نفاجأ أبداً بالانتقال إلى الواقع عند الاستيقاظ من النوم. وفي المسرح أيضاً يمتلك المشاهد معرفة ضمنية مشابهة تجعله يعلم دون أن ينتبه بأن كل شيء ليس سوى وهم. غير أن الإحساس بهذا الوهم يقع في مجال ما قبل الوعي حيث يلقي به الأنا الموهوم ولا يبرز إلا إذا كانت المسرحية سيئة جداً أو كان الممثل رديئاً، أو إذا نهض الميت بشكل مبكر لكي يحيي الجمهور. عندئذ يطرد الأنا الواقعي الأنا الآخر ويستعيد كل سلطاته، وهذا ما يحدث على أي حال في نهاية العرض. وليس الأمر في النتيجة أن نصدق أو لا نصدق ما يحدث على خشبة المسرح: فإذا كان المشاهد فعلاً ساحة لمسار نفسي مصدره المكونات اللاوعية، لا تطرح المسألة عن طرق كلمات لها علاقة بالمصداقية، بل بعبارات ترتبط بالتركيز النفسي. يبدو المشهد في الواقع وكأنه فضاء رمزي بوضوح يتمكن من خلاله لاوعي المشاهد الذي تحرر من كل المعوقات التي تسببها الأنا والأنا الأعلى أن يركز طاقته النفسية على الشخصيات وأن يتماهى معها بكل حرية.

وكما قال مانوني فإن المسرح سيكون "بأكمله نفياً أو رمزاً للنفي يجعل عودة المكبوت ممكنة بشكله المنفي" (المصدر السابق نفسه، ص166). وليس المهم في مثل هذه الظروف وجود تجربة واقعية في المسرح أو أيِّ محاولة لإبعاد

المشاهد عن عملية التركيز النفسي أو التماهي، لأن ذلك يبقى عاجزاً عن تغيير العلاقة الثلاثية بين المشهد والأنا الواقعي وأنا المشاهد. وهكذا عندما يقوم المسرح الحديث بإلغاء الديكورات أو الستارة أو صف الإنارة في مقدمة خشبة المسرح، فإنه يبقى مع ذلك مسرحاً لا أكثر ولا أقل، مثله مثل أي مسرح تقليدي، وذلك لأن جوهر العلاقة بين عالم الواقع وعالم الخيال لا يكمن في هذه الكماليات المادية.

كما يمكن لهذه العلاقة أن تنفي التناقض بين هذين العالمين: فالأمر لا يتعلق مطلقاً بمسار جدلي ـ بالمعنى الذي أعطاه هيغل لكلمة جدل، والذي يستخرج من التضاد بين حدين حداً ثالثاً يتوافق مع الحدين الأول والثاني ويتمكن بالتالي من تعريف الوهم المسرحي. إن هذا الأخير مثل الحلم لا يطرح مشكلة التمييز بين الواقع والخيال. نجد في هذا المجال ظاهرة تشبه بطبيعتها ونتائجها ما اكتشفه النقاد فيما يتعلق بالرواية: فالتخيل الروائي لا تنطبق عليه لا صفة الحقيقة ولا الزيف، بل إنه آخر ويستخدم آليات نفسية لا تطرح بالنسبة لها مشكلة التمييز بين هذين المجالين. فالأنا المعني بقراءة الرواية هو نفسه الأنا المشاهد: يولد هذا الأنا من عملية الاستقالة المؤقتة للأنا الواعي والمهيكل الذي ينظم العلاقة بين الذات والواقع، إنه "أنا النرجسية وساحة الانعكاسات والتماهي"، على حد قول مانوني (المصدر السابق نفسه، ص171). كل ذلك يدفعنا للقول: إنّ المسرح هو تأرجح دائم بين الرمز والخيال وحقل للتبادلات والتيارات المجازية وفضاء تندفع باتجاهه الرغبة لتعود خائبة ومكان يحاول الاستيهام الانتشار فيه ولكن يستحيل عليه بلوغه، منه ينكفئ الأنا الواقعي أكثر عزلة وأكثر عرياً من السابق وهو يعتريه الحنين إلى ذلك "المشهد الآخر" الذي اندفع باتجاهه المشهد الحقيقي.

3 - قطبا الوهم المسرحي: الهزل والمأساوية:

إن اعتماد ازدواجية الهزل والمأساوية في علاقة المسرح مع علم التحليل النفسي لا يعني التنازل أمام مفهوم التمييز بين الأجناس الذي تبنّته الإيديولوجية الغربية منذ زمن ليس بقصير. ونحن إذ نأخذ به هنا فذلك لأن الهزل والمأساوية يمثلان شكلين لإنتاج تأثيرات مختلفة انطلاقاً من خلفية مشتركة ينشط ضمنها استيهام الأنا المشاهد إن هذه الخلفية مشتركة لأن أي عرض أو مشهد يفترضان توفر الشروط الأولية نفسها: تحييد منظومة الأنا المحركة والعزل المادي أو عدمه لمكان العرض عن مكان الواقع والأخذ بعين الاعتبار بوجود تخيل يتيح الفرصة لحدوث

الإسقاطات والتماهي، ومع ذلك وانطلاقاً من هذه العوامل المشتركة يتأرجح الوهم المسرحي بين قطبين أصبح من المفيد الآن تحديد تأثيراتهما.

أ. تأثير الهزل:

من المعروف أن تأثير الهزل بشكل عام يتعلق بالمتعة، وهذه المتعة تنتج عن مجموعة من الآليات التي تعمل على إحداث تغييرات في المنطوق (هزل الكلمة: كاللعب على الكلمات مثلاً) وهزل المواقف (كأن يصبح الخادع مخدوعاً والسارق مسروقاً). تنتج هذه التحولات معنى جديداً تصدر عنه المتعة. وهنا نجد أنفسنا أمام مجهود حقيقي لأن نتيجة المسار هي تشكل مكون نفسي قادر على إحداث تأثير ما.

إن ما قلناه عن أثر الهزل لا يخص فقط الهزل في المسرح، بل يتعداه إلى مسار عام وصفه فرويد في كتابه "النكتة وعلاقتها باللاوعي"، الذي يشكل هزل المسرح بالنسبة له واحداً فقط بين المؤثرات الأخرى. ولن ندعي في سياق بحثنا هذا الإحاطة بخصوصية الهزل المسرحي ـ وهي غير موجودة، بل بالطبيعة العامة لصيغة إنتاج تفضي في الوقت نفسه إلى النكتة والطرفة والمزاح وموقف العاشق المختبئ في الخزانة بينما يعود الزوج في وقت مبكر. وتوجد حجة إضافية تصب في صالح الجمع بين هذه الأنواع من المؤثرات، وهي أن نص فرويد حول "النكتة" قد أسس لنظرية حقيقية عن الضحك؛ وهذه النظرية شاملة لدرجة أننا يمكن أن نطبقها على المظاهر الأخرى للهزل التي أشرنا إليها سابقاً. وهكذا يصبح الهزل وقرينه الضحك عنصرين مشتركين لكل السلوكيات التي يشكل التأثير المسرحي حالة خاصة بينهما. ولكي نفهم بشكل أفضل الظاهرة الهزلية، سنأخذ مثالاً غاية في البساطة. أراقب رجلاً يسير في الشارع بهدوء، ثم يأتي فجأة عامل فرن راكضاً وهو يحمل قطعاً من الحلوى، فيصطدم بهذا الرجل ويسقط كل ما يحمله من الحلوى على الأرض، فأنفجر بالضحك. المضحك هنا ناتج عن مراقبة غير مكترثة بالواقع في البداية مع انقطاع مفاجئ للمخطط المنتظر (أي أن اللقاء بين الرجل الماشي في الشارع وعامل الفرن لم يكن يشي بحصول أيِّ حادثة)؛ وهناك أيضاً مشاركة انفعالية من قبل المراقب تؤدي إلى بداية تماهٍ مع الضحية. من أين يأتي الضحك إذاً الذي عرفه فرويد "كتفريغ للطاقة"؟ إنه يأتي بشكل جوهري من فرق في الحدة النفسية بين الموقف الأول (مراقبتي قبل الحادثة) والموقف الثاني (ذلك الذي ينتج عن

المصادفة). أثناء المرحلة الأولى من المراقبة، كان المراقب قد راكم كماً من الطاقة النفسية مخصصاً لبرمجة مسار الرجل الذي يمشي في الشارع ولتوقع نهايته الطبيعية.

قطعت حادثة الاصطدام غير المنتظرة هذا التوقع وتسببت بتدخل مؤثرات جديدة، كما حررت الطاقة التي خزنت سابقاً ولم يعد لوجودها أي مبرر، وترجمت هذه الطاقة الفائضة إلى تفريغ للشحنات على شكل موجات متقطعة وهي الضحك. يحدث الشيء نفسه فيما يتعلق بالنكتة التي تمثل انقطاعاً بالمخطط اللغوي المنتظر ويؤدي إلى تفريغ شحنة الضحك (أو الابتسام) لدى القارئ أو المستمع.

ماذا سيكون تأثير حادثة الاصطدام بين هذا الرجل نفسه وعامل الفرن فيما لو حصلت على خشبة المسرح وليس في الشارع؟ للوهلة الأولى يبدو هذا التأثير ضعيفاً كما تبدو مميزاته واحدة في كلتا الحالتين.

- التأثير هو حدث نفسي مقره عقل المشاهد وليس واقع الخطاب أو الموقف: يمكن لطرفة ما أن تضحك ملياً الشخص الجالس بجواري وأن ابقى لامبالياً إزاءها أو بالعكس.
- يفترض التأثير في الوقت نفسه المسافة والمشاركة من قبل المشاهد.
- ولا يمكن تصور هذا التأثير من دون الضحك الذي يفرّغ الشحنات.
- يتطلب هذا التأثير، كي يصبح فعالاً بشكل كامل وجود شخص ثالث مشارك إذ لا يحب الإنسان أن يضحك وحده.

لا يكمن الفرق إذاً بالمواصفات الخاصة بهذا التأثير، بل بطبيعة المكون النفسي المعني بهذا المسار، كان الشاهد على حادثة الاصطدام في الشارع هو أنا الحياة الواقعية والمسافة كانت في حدها الأدنى، أما المشاركة بالمشاعر فبلغت درجتها القصوى، بينما كانت الإسقاطات والتماهي متدنية جداً.

في المسرح، على العكس، أنا المشاهد هو ذلك الأنا الثاني المشابه لأنا الحلم واللعب. المسافة كبيرة جداً والمشاركة العاطفية الواعية محدودة ولكن الإسقاطات والتماهي تنشط بمنتهى الحرية على خلفية عامة من انعدام الحس وقلة التماسك. إن أهم ما يميز الهزل هو أنه من ناحية لا يثير المشاعر الغيرية (الضحك يبقى بلا شفقة)، ومن ناحية ثانية، أنه يبتعد دائماً عن المنطق الواقعي ويغوص في

أعماق العبث واللامعنى. الهزل يشبه اللعب، يتبنى حريته ويستخدم بشكل كبير انعكاس الأدوار والقيم (الخادع المخدوع والسارق المسروق...).

لقد تساءل البعض عما إذا كان مفعول الهزل الذي يدرس من زاوية محتواه لا يمثل في الواقع عكساً مستمراً أو متكرراً للمواقف المقلقة والمخيفة. وبالطبع إن عملية قلب الأدوار والمواقف لا تخص التأثير الهزلي فقط، وذلك لأنها تحدث بشكل مستمر في المسارات النفسية وتشكل أكثر آليات الدفاع نجاعة. مثل هذه الآلية يتيح للإنسان الناضج تجاوز بعض المواقف المسببة للرضات النفسية، وللطفل أن ينسى عجزه وتبعيته للآخرين حين يلجأ للعب والخيال. يذكرنا شارل مورون Charles Mauron بأن "الشخصية اللاوعية تبقى طفولية" في كل واحد منا، وأن آليات متماثلة يمكن أن تلعب الدور نفسه في لعب الطفولة وفي العرض المسرحي. ثم يتساءل مورون حول وجود "مجموعة غير ذات قيمة (ومحدودة جداً) من الأنماط والحبكات الهزلية"، ثم يضيف "ألا يجب أن نرى في المعطيات، المسبقة والاضطرارية، حيث أن المؤلفين الأكثر ذكاء لا يخترعون مواقف جديدة، ألا ينبغي أن نرى فيها عمليات قلب منتصرة للمواقف النمطية المقلقة؟.. يمكن لأساطير الضحك أن تكون هي نفسها أساطير الحكايات التي تحضر طفولياً بقالب منتصر تحت تأثير آليات الدفاع.

حين يعكس قلق الأطفال من أجل التعويض، فإنه يتحول إلى ألعاب طفولية وحبكات لمسرحيات هزلية بالنسبة للكبار"[3] إن تحليلاً كهذا يذكر بالفكرة المعروفة القائلة إنّ الضحك أفضل وسيلة للدفاع عن النفس ضد القلق وأن على المرء أن يسرع بالضحك من كل شيء قبل أن يبكي منه. وذلك يعني بالتالي أن دوافع الأنا وبشكل خاص دافعي الحياة والموت تلعب دوراً أساسياً في الهزل، ولكن انتصار دافع الحياة مؤقت، ولذا فالهزل وقرينه الضحك يعدّان ضمن هذا المنظور أفضل وسائل الاطمئنان في مواجهة الموت.

ب. تأثير المأساوية:

حظيت المأساوية كمنظومة شاعرية وكنظرية تفسر جنساً أدبياً وهو المسرح المأساوي بالكثير من الدراسات والتعليقات في مجال النقد الأدبي. غير أن هذه البحوث النقدية لم تقدم حتى يومنا هذا تعريفاً مناسباً للمسرح المأساوي كشكل إبداع خاص له مقوماته التي يمكن التعرف إليها بنيوياً.

لقد بقي الخطاب المتعلق بالمأساوية رهين المقارنة التي تجريها الثقافة الغربية دائماً بين المأساوية كأحد أشكال التعبير في مجالات الأدب والمأساوية كشعور معيش؛ وما هذا إلا صورة مصغرة لعملية خلط أعم بين الأدب والحياة.

ويعرف مفهوم المأساوية بشكل أساسي كعلاقة متأزمة بين انسان (البطل المأساوي) وكيان شامل ذي طبيعة أسطورية بشكل تام: الحتمية، القدر، الموت، الطبيعة، أو الآلهة. ولكن في أغلب الأحيان يتم تصور هذه العلاقة من زاوية إيديولوجية حيث أنها تصل في النهاية وبطريقة شبه إجبارية إلى سؤال عن معنى الأشياء (معنى الحياة والموت والصراع والتاريخ والإنسان... إلخ). ويمكننا أن ندرك ضمن هذا المنظور بأن الإيديولوجية المأساوية تنعم بالجمع المنتقى بين الأدب والفلسفة، وهنا نطرح السؤال الآتي:

هل قدم علم التحليل النفسي تفسيراً أكثر أصالة للتأثير المأساوي مما فعله الخطاب التقريبي الأدبي أو الفلسفي؟ للإجابة عن هذا السؤال يمكننا القول إن نظرية التحليل النفسي لا تعيد النظر بالمقولات الأدبية والفلسفية والتاريخية ولكنها تؤدي مهمتها داخلها، مستخدمة إياها عند الحاجة، كما لو أنها صياغة لموضوع نظرية خاصة. فيما يتعلق بالتأثير المأساوي، اعتبر علم التحليل النفسي أن الأدب المأساوي تلقى تحليلاً مناسباً من قبل الخطاب النقدي الأدبي وأنه توجد نظرية علمية حول المسرح المأساوي كشكل للإنتاج الفني.

بما أن هذه النظرية غير موجودة، لا يمكن للتحليل النفسي إلا أن يتأثر بهذا النقص، وتجدر الإشارة إلى أنه لو قدم علم التحليل النفسي تفسيراً مناسباً للتأثير المأساوي، فيجب أن لا ننسى بأن المعرفة بصيغة العلاقة الخاصة بين التأثير المأساوي والمسرح المأساوي كبنية شكلية لم تتقدم قيد أنملة منذ كتاب "الشعر" لأرسطو.

وبغض النظر عن هذا التحفظ النظري الأساسي، يعرف علم التحليل النفسي تأثير المأساوية من وجهتي نظر رئيسيتين: من وجهة نظر الإنسان الموجود في موقف مأساوي، من جهة، ومن وجهة نظر المشاهد في مواجهة العرض الذي يمثل هذا الموقف من جهة ثانية.

1. صيغة إنتاج تأثير المأساوية:

حسب وجهة النظر هذه، من الضروري طرح بنية إجمالية تتكون عناصرها الرئيسة من:

- موقف يميزه شعور بعوز من الواجب إشباعة (كالحاجة للحب أو لقاء الآخر).

- شخصية أو أكثر يعانون من هذا العوز (الثنائي أوثيللو و ديسديمون، أو الثلاثي روكسان وباجازيه وأتاليد، أو الرباعي أندروماك وبيروس وأوريست وهيرميون).

- سلسلة من المؤثرات التي تفضي إلى نشوء علاقات مزدوجة ومتمفصلة (كالقلق الذي يليه خيار بطولي يرمي إلى تجاوزه).

- وأخيراً، عمل يمثل محاولة لحل المحنة التي ولدت هذه المؤثرات.

إن هذه البنى الإجمالية تقوم على أساس صراع لا حل له بين مبدئين يسيطران على هيكلية الحياة النفسية وهما: مبدأ المتعة ومبدأ الواقع. تبدأ الشخصية المأساوية بالابتعاد عن الواقع وترفض التأقلم مع متطلبات المحيط الخارجي، أو المجتمع أو التاريخ. ثم تستسلم لمبدأ المتعة بهدف إشباع الحاجة للآخر وبما أن أهم ما يميز الوضع المأساوي هو استحالة الوصول إلى الآخر، تلجأ الشخصية المأساوية إلى المبالغة بالاستثمار في الأنا ما لم تتمكن من استثماره لا في الآخر ولا في الواقع. ينتج عن ذلك حالة من الرضَّة النفسية تجد بشكل عام حلاً لها إما في القتل أو الجنون أو الانتحار: فمثلاً أوثيللو يقوم بطعن ديسديمون، وأوريست ضحية لفحيح الأفاعي وروكسان تشرب السم.

قام ميشيل تور MICHEL TORT بمقارنة عناصر هذه البنية المنتجة للتأثير المأساوي بحالة الحداد كما وصفها فرويد في بحثه عن "الحداد والكآبة": هناك شخصية في وضع عوز أو حرمان وشيء مرغوب أصبح مستحيل المنال، ومؤثرات ألم وقلق، وفعل يمثل محاولة لحل المتناقضات وذلك بالانتقال إلى وضعية من نمط الهوس. وبهذا المعنى تصبح بنية الحداد "حالة خاصة يمكن أن تستخدم كنموذج لبنية أعم تشمل كل ما يندرج إيديولوجيا تحت اسم المأساوية"(4).

2. صيغة استقبال تأثير المأساوية:

عرفنا ضمن ما سبق تأثير الهزل على أنه من تأثيرات المتعة. ولكن المتعة ليست غائبة عن تأثير المأساوية وليس هناك ما يدهش في هذا القول. لقد كتب أندريه غرين ANDRE GREEN بعد فرويد قائلاً: "إن كل عمل فني يقدم لكل من يختبره جائزة إغراء"(5). ويقصد فرويد بجائزة الإغراء "تلك اللذة التمهيدية المقدمة

لنا كي تتيح انطلاق استمتاع أعلى صادر عن ينابيع نفسية أكثر عمقاً"(6)، ما يعني "إفراغ شحنة جزئية وغير جنسية عن طريق كبت الغاية ونقل المتعة الجنسية".

إن أثر المأساوية إذاً هو أثر متعة أزيحت ونقلت من الغريزة الجنسية إلى مكونات الأنا والأنا الأعلى. ولكن هذه الملاحظة تبقى عامة لأنها تنطبق على كل المنتجات الفنية. أما خصوصية تأثير المأساوية فهي: الاستمتاع والشفقة والرهبة.

والسؤال الذي يطرحه علم التحليل النفسي هو التالي: لماذا تؤثر مسرحية مثل "أوديب ملكاً" بالدرجة نفسها على المشاهد المعاصر وعلى مشاهدي مسرحية سوفوكليس في زمنه؟ والجواب هو أن كلتا الشريحتين من المشاهدين ترتعد فرائصهم خوفاً من رؤية رغباتهم اللاوعية تتحقق على خشبة المسرح. إن بنية هذه المسرحية تمثل عرضاً لمكونات الشخصية وتلقي الضوء على علاقة الطفل بوالديه التي تعكسها علاقة البطل بالآلهة. إنها تحكي قصة الكابوس الأصلي للابن المتمرد ومقتل الأب وعقدة الذنب الأوديبية. عندما يتماهى المشاهد مع البطل المأساوي فهو يواجه والديه، وفي النهاية سوف يعاقب من قبلهما كما يعاقب ويهزم البطل على خشبة المسرح من قبل الآلهة، من هنا يأتي الشعور بالرهبة أمام سلطة الأب المهيمنة والمنتصرة.

الإحالات

(1) - Etude psychanalytique de six personnages en quête d'auteur, de Pirandello, in Entretiens sur l'art et la psychanalyse, La Haye, Mouton, 1968, P. 247-257.

(2) - Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Le Seuil, 1969, P. 161.

(3) - Charles MAURON, Psychocritique du genre comique, Paris, José Corti, 1964, P. 30-31.

(4) - Contribution à l'épistémologie de la psychanalyse appliquée et essai de détermination de son statut dans le domaine de l'esthétique et de l'art, Thèse dactylographiée, Paris, Sorbonne, 1969.

(5) - Un œil en trop, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, P. 38.

(6) - La création littéraire et le rôle éveillé, in Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, P. 81.

دراسات

د. وائل بركات *

الروائي الفرنسي ميشيل هولبيك

موضوعات متنوعة بأسلوب متباين وأفكار مثيرة للجدل

عرف الكاتب الفرنسي ميشيل هولبيك . المولود عام 1956 في جزيرة الرينيون La Réunion وهي إحدى الجزر الواقعة في البحر الكاريبي وألحقت بفرنسا وأصبح سكانها مواطنين فرنسيين . بتعدد مواهبه: فهو كاتب وشاعر وروائي. ويعد . مع بداية القرن الحالي . أحد أكثر الكتاب الفرنسيين ترجمة إلى اللغات العالمية. إضافة إلى ذلك يقوم هولبيك بأعمال فنية كالغناء والتمثيل والإخراج.

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

اشتهر هولبيك بعد نشر أعماله الروائية "اتساع ساحة النضال" Extension du domaine de la lutte و"الجسيمات الأولية" Les Particules élémentaires و "المنصة" Plateforme ، وعدت هذه الأعمال رائدة في الأدب الفرنسي المعاصر خاصة لاهتمامها ببؤس الإنسان الغربي المعاصر. ونظراً لهذه الشهرة التي اكتسبها بأعماله المتنوعة نال جائزة الغونكورد عام 2010 عن عمله "الأرض والخريطة" La Carte et le Territoire.,

في العام 1998 ، أثارت روايته "الجسيمات الأولية" جدلاً واسعاً حول وصفه للعلاقات الغرامية وانتقاده لحياة أبناء جيله، وخاصة الممارسات الجنسية، فاتهم بعدائيته للمرأة misogynie وتشيئه لجسدها.

يهاجر إلى إيرلاندا مع زوجته الثانية عام 2000، ثم يستقر في الأندلس بإسبانيا عام 2002 حتى العام 2012 حيث يعود ثانية إلى فرنسا، ويؤكد تمسكه بالكتابة حين الإعلان عن إصدار مجموعته الشعرية التي نشرت عام 2013 تحت عنوان (تصوّر الشاطئ الأخير Configuration du dernier rivage) قائلاً: "لست متعلقاً بالحياة إلى الدرجة التي تجعلني أستغني عن الكتابة".

أعماله

يعالج هولبيك في معظم أعماله موضوع الاغتراب الوجودي، وموضوع القطيعة مع الليبرالية التي تتدخل بخصوصية الأفراد وأمورهم الحميمية، وقد ظهر ذلك منذ أعماله الشعرية الأولى التي صدرت عام 1991 والتي لم تثر الاهتمام في حينها، لكنه حصد عليها لاحقاً جائزتين مهمتين. غير أنه لم ينل الشهرة الجماهرية إلا من خلال أعماله النثرية.

تصدر روايته الأولى "اتساع ساحة النضال" عام 1994، فتضعه في طليعة الكتاب الذين يمعنون في وصف معاناة الإنسان المعاصر الحقيقية وظروفه القاسية بدقة وإحاطة شاملة. أيضاً لم تنل هذه الرواية النجاح الكافي مع أنها قُدِّمت فيلماً سينمائياً وحوِّلت إلى مسلسل تلفزيوني، لتأتي بعدها بأربع سنوات روايته "الجيسيمات الأولية" وتحقق نجاحاً جماهيرياً إذ باعت حين صدورها مباشرة حوالي ثلاثين ألف نسخة.

في العام 2005 يحتل هولبيك وروايته "الجزيرة المفترضة" La Possibilité d'une île موقع الصدارة في الصفحات الثقافية للإعلام الفرنسي، ويجذب هذا العمل الأضواء، ويفصلها عن أكثر من ستمئة عمل أدبي آخر صدر في حينه. ونظراً للشهرة التي حازتها الرواية تحولت إلى فيلم سينمائي عام 2008 لم يحقق نجاحاً جماهيرياً، وقوبل بالنقد وعُدّ فاشلاً فنياً وتجارياً.

ينشر في العام 2010 عمله "الأرض والخريطة" وينال عليها جائزة الغونكور الفرنسية المهمة.

وأخيراً يصدر في العام 2015 روايته "خضوع" Soumission التي أثارت جدلاً واسعاً حين قدّمت تصوراً لانتصار سياسي في العام 2022 للمسلمين الذين يعيشون في فرنسا ويصلون إلى حكمها، فكيف سيصبح المشهد السياسي في هذا البلد؟

تأثره بسابقيه:

يعرض دارسو هولبيك ـ مثلما يعلن هو نفسه ـ تأثّره الواضح بعدد من الكتاب والتزامه بمدارس فنية معينة، فهو في الجانب الاجتماعي يشابه أعمال كتاب واقعية القرن التاسع عشر مثل فلوبير وبلزاك وستاندال، كما أنه يقارب بتحليله الاجتماعي ـ البيولوجي أو الأنثروبولجي المذهب الطبيعي عند زولا.

يعتمد هولبيك أسلوب التناصية والخلط بين أساليب عدة مثلما كان يفعل بلزاك وجورج بيرك اللذين يعلن هولبيك تأثره بهما. ويعالج ـ كما فعل عدد من معاصريه ـ القضايا الاجتماعية المعاصرة التي تثير ردود فعل الرأي العام، وتنتقل معاركها إلى وسائل الإعلام بأشكالها المختلفة.

في مجال الشعر يظهر تأثير بودلير في هولبيك خاصة في التجسيد الشعري للحداثة، وفي الشعر المدني، وفي تناول الرأسمالية، وحين استخدامه للمصطلحات العلمية يستذكر القرّاء الشاعر لوتريامون.

أما في الفلسفة فقد تأثر بفكر الفيلسوف آرثر شوبينهاور ورأى فيه معلماً روحياً، وبث أفكاره في أعماله الروائية وخاصة الميتافيزيقيا المتشائمة، والقرف من العالم، والتمرد على إرادة الحياة واللذة الجنسية، ومفهوم الحياة من أجل العذاب حتى الوصول إلى الموت. يقول في "المنصة": " للأسف، إن غياب الرغبة في الحياة لايكفي لامتلاك الرغبة في الموت".

موضوعاته :

الليبرالية

العمل والاقتصاد هي الموضوعات الأهم لأعمال هولبيك، وعليهما تقوم رؤيته الاجتماعية والنفسية. ويأتي انتقاده لليبرالية وللرأسمالية في دراسة نشرت عام 1991 تناولت أعمال الكاتب الأمريكي لوفكرافت، تحت عنوان: لوفكرافت: ضد العالم، ضد الحياة، فيبرز مناهضة هذا الأخير للعالم المعاصر وللحياة بصورة عامة، وكذلك عنصريته التي تقبع في صلب خوفه، ويقيم موازنة بين أجنبية الكتاب وأجنبية المؤلف نفسه، يقول عن الرأسمالية:

"الرأسمالية الليبرالية وسعت قبضتها على الضمير؛ وصار يسير جنباً إلى جنب معها فحلت فيه الروح التجارية وسيطرت عليه الدعاية والإعلانات، والخضوع العبثي والسخيف للقدرة الاقتصادية وللهاث اللامحدود للوصول إلى الثراء المادي. والأسوأ من ذلك أن هذه الروح الليبرالية النهمة الطامعة بالغنى الفاحش انتقلت من الاقتصاد إلى عالم الجنس".

وبذلك كرست الليبرالية عبر مصطلح المنافسة compétition اللامساواة الاجتماعية واستغلال الإنسان من قبل الإنسان، إذ تتراكم ثروات كبيرة بيد بعض الناس، وتقبع غالبية أفراد المجتمع في ظل البطالة والفقر أو عدم الكفاية، وكذلك الأمر في الجنس: بعضهم يتمتع بحياة متنوعة ومثيرة وآخرون يكتفون بالعادة السرية أو حتى بالعزلة والوحدة. إنها تعميم لعدم المساواة بين الأفراد في المجتمع.

في روايته "المنصة" يجمع الموضوعين (الليبرالية في الاقتصاد وفي الجنس) في مهنة الدعارة عبر السفر والسياحة بقصد المتع الجنسية، ويرى أن هذه المهنة تخضع لقوانين السوق والعرض والطلب والمنافسة الحقيقية والمفاضلة بين البضائع المعروضة.

إنه ينفي وجود علاقة السببية بين الليبرالية والعيش الجميل. إن زيادة تحرير الاقتصاد والأخلاق لايؤدي ـ برأيه ـ إلى ازدهار الإنسانية، بل يسهم في طغيان الفردية والأنانية. وفي ظلِّ غياب اجتماعية العائلة وعدم وجود عمل ثابت أصبح الفرد مسؤولاً عن حياة لم يخترها، ومن دون رأسمال لدى العائلة وقدرة جسدية كافية تخسر شخصيات هولبيك الروائية القدرة على أن تكون اجتماعية، ومن ثم تفقد

حياتها لأنها غالباً ما تخسر قدراتها النفسية والعقلية ويصبح الاكتئاب النتيجة الحتمية لحرية تعاش بشكل خاطئ.

وقد قادت تحليلاته الاقتصادية التي حمّلها لشخوصه الروائية أحد الاقتصاديين البارزين إلى كتابة مؤلَّف عام 2014 يقارن فيه بين رؤى هولبيك الاقتصادية وأعمال اقتصاديين بارزين ومعروفين ليصل إلى نتيجة يؤكد فيها أن "أحداً من الكتاب لم يصل إلى توصيف الأزمة الاقتصادية التي تهيمن على عصرنا مثلما فعل هولبيك".

الإنسان والحيوان:

تعريف الإنسان والحيوان والمقارنة بينهما ونقاط التشابه والاختلاف موضوع أثير عند هولبيك، وخاصة في روايته "الجسيمات الأولية" إذ يقيم الكاتب موازاة بين سيطرة النزعة الحيوانية على العلاقات الإنسانية وبين مظاهرها المزيفة، فالناس حيوانات ناضجة وواعية تعرف المزاوجة بين غرائزها وأفكارها. وفي هذه الروايه مقارنات كثيرة بين مجتمع البشر ومجتمع الحيوانات.

الوحشية والهيمنة موجودتان بوضوح في مجتمع الحيوانات حيث تُرتَكَب أعمال قاسية ضد الحيوان الأكثر ضعفاً، وهذه الممارسة نجدها في المجتمعات البشرية البدائية وأيضاً في مجتمعاتنا المعاصرة، ويقوم بها الطفل والشاب المراهق والكبير بالعمر. ويسوق هولبيك أمثلة على قيام الإنسان المعاصر بفعل ما كان أسلافه غير المتحضرين يفعلون، ويراه نموذجاً بشعاً ومفجعاً ولايكاد يختلف عن القرد. لكنه، مع ذلك، "يحمل في دواخله تطلعات نبيلة. هذا النوع المعذَّب والمتناقض والفردي والعدواني والأناني إلى أبعد الحدود يمكن أن يكون أحياناً قادراً على تفجير عنف غير معقول، وهو في الوقت ذاته لايتوقف عن الإيمان بالطيبة والحب". التناقض بين أخلاق الحضارة وهمجية الماضي قابع دائماً في جوهر التفكير البشري الذي يحلم بالخير لكنه لايريد إقصاء البربرية عن حياته.

الجدلية القائمة بين الإنسان وحيوانيته تنتهي غالباً بالتشاؤم في أعمال هولبيك. فالحيوان لايعاني نسبياً من أمراض المظاهر الاجتماعية الإنسانية (كالأنانية والعواطف)، بينما الإنسان غير قادر على تقليص أو ضبط غرائزه المستعرة التي لاتتوافق مع القيم التي أقرتها المجتمعات البشرية كالحب على سبيل المثال. فالحب

لايمكـن أن يزدهـر إلا ـ ظـروف أخلاقيـة خاصـة تغيـب عـن المجتمعـات المعاصـرة. الحب هو أن يتمثل كل الجنس الآخر بمحبوب واحد فقط. وهذا مـا لايـراه حاصـلاً ـ ظل التناقضات القائمة ـ المجتمعات الليرالية.

الدين:

يرى برونو فيارد، أحد الأساتذة الجامعيين المتخصصـين بهولبيك، أن موضـوع الـدين حاضـر منـذ البدايـة ـ أعمالـه: فهولبيـك شـخص غيـر مـؤمن، لكنـه يخـاف غياب الدين. إنه مقتنع بأن أي مجتمع لايمكنه الاستغناء عن الـدين الـذي يسـاعد ـ مع العائلة ـ ـ الاستجابة إلى حاجة اجتماعية أساسية وهـي جمـع أفـراد المجتمـع مـع بعضهم ليمنح وجودهم معنـى. ويـأتي تخوُّفـه هـذا مـن فكـرة عـدم الرغبـة بوصـول المجتمعات إلى الفراغ الروحي، ولهذا السبب اهتم بالـدين مفصـولاً عـن فكـرة الإلـه المطلق المتعالي مثلما فعل كتّاب ـ القرن التاسـع عشـر، ويعبر عن ذلك ـ روايته "الجزيئات الأولية" وـ بعض فصول "الأرض والخريطة". ويضيف فيارد:

"لاأعـرف سـبب كـراهيتـه للإسـلام، لكنهـا تبـدو قضـية شخصـية، ومـع ذلـك فهـو يظهـر عـداوة مطلقـة لفكـرة التوحيـد monothéisme ـ الـديانات. مـن هـذا المنظـور يكـون الإسـلام الديانـة الأكثـر تجسـيداً لفكـرة الرضـوخ للإلـه المتعـالي وبعيداً عن الفصل بين الدين وبين الإله المطلق. ويرى أنه كلما بالغ الناس ـ إعطاء تصور مطلق للإله سيبالغون ـ إخضاع أنفسهم لقوانينه الأشـد تسـلطاً". وـ معـرض دفاعه عن نفسه بتهم انتقاد الأديان التوحيدية يقول: "إن نصوص الديانات التوحيدية لاتحض على السلام ولا على الحب ولا على التسامح tolérance وهـي منذ بدايتها تدعو إلى الكراهية haine".

مـن جانـب آخـر، هنـاك موضـوعات أخـرى تتكـرر مـراراً ـ رواياتـه مثـل الخـوف مـن عقـدة الخصـاء La peur de la castration، وصـف الجسـد الأنثـوي، السياحة والسفر وخاصـة ـ رواياتيـه "المنصـة" و "الجزيـرة المفترضـة". والسـياحة هنـا ليست فقط من منطلق معرـ، بل ومن منظور سياسـي أيضـاً يتصل بمفهوم العولمـة وبمرحلة ما بعد الإنسانية.

قضايا الأسلوب:

كـثيراً مـا تحـدث النقـاد عـن أسـلوب هولبيـك الخـاص، وأفـردوا لـه دراسـات مفصلة، ووجدوا أن كتاباته تتميز بغياب أسلوب محدد « absence de style »،

وأطلقوا عليه صفة الأسلوب الأبيض « style blanc » أو الأسلوب السطحي، وهنا تكمن خصوصيته. ويستشهد هولبيك كثيراً بعبارة شوبنهاور التي تقول: إن أول شرط للأسلوب، وربما هو الشرط الوحيد، هو وجود ما نريد التعبير عنه، ويرى أن المبالغة في التقنيات التي يستخدمها الشكلانيون لاتوصل بالنهاية إلا إلى أسلوب متصنّع وضئيل الفائدة. ويعلن أن أعماله تقوم على هذه الرؤية وتُكتَب بهذه الطريقة.

ورغم اعترافه بأهمية الأسلوب في التعبير عن الفكرة، إلا أنه لن يتوقف عن التذكير لاحقاً بعدم جدوى الدراسات المخصصة للشكل بحدّ ذاته. يصف أسلوبه الخاص في الكتابة: "انظر إلى بعض الحالات العقلية بخصوصية بالغة الأهمية، ولاسيما تلك التي يُعبَّر عنها بأساليب بسيطة تظهر حالة عبثية".

تركيبه للجملة وأساليبه:

تمتاز نصوص هولبيك عموماً بالجمل القصيرة، وتتجاور فيها عبارات متعددة في بنية فنية بسيطة غالباً ما تفصل بينها الفاصلة المنقوطة. ولا تتزين كتابته بالمجازات إلا قليلاً، وحين ترد تكون من التعبيرات المطروقة والسطحية. يلاحظ دومينيك نوغيز Dominique Noguez (أحد أبرز الدارسين لهولبيك والمدافعين عنه) كيف يسخر هولبيك ـ من خلال المنظور التناصي ـ من تعبيرات كتّاب آخرين، مثل تناصه مع بلزاك في جملة (وإذا حاول مسافر عابر استحضار ذاكرته...)، أو مع ألبير كامو في القول (اليوم، كان حاضراً موت شخص ما ...)، وكذلك مع لوتريامون في رسمه الشاعري للمشهد.

أما أسلوبه الخاص به فيقوم على التنقل بين مستويات لغوية مختلفة، فأحياناً يستخدم اللغة الأدبية عالية المستوى وبطريقة دقيقة جداً في المفردات وتركيب العبارات وتصريف الأفعال. لكنه غالباً ما يميل إلى أسلوب الجمل القصيرة التي تعج بها مقالات مواد العلوم الشعبية، أو توجد بصورة أوضح في مستوى اللغة المحكية. يقول في كتابه "الأرض والخريطة": "نهض جيف كونس من مقعده مطلقاً يديه إلى الأمام بحماس. يجلس قبالته داميان هيرست على أريكة من الجلد الأبيض مغطاة جزئياً بقماش حريري. أوشك داميان على إطلاق اعتراضه، كان وجهه محمراً يظهر كآبة واضحة. كان الإثنان يرتديان بدلتين سوداوتين ـ بدلة كونس مقلّمة ـ وقميصين أبيضين، وربطتي عنق سوداوتين. على الطاولة الفاصلة

بين الرجلين سلة مليئة بالفواكهة، لكن أحداً منهما لم يلتفت إليها أبداً".

كما تتسم معالم أسلوب هولبيك ـ حسب نوغيز ـ بأنها سلسلة من الصيغ المعجمية lexicaux والتركيبية syntaxiques التي تترك انطباعاً بالركاكة prosaïque أو الملل أو أنها تعبر عن الاحباط أو غياب الحماس عند الكاتب، ويلاحظ ذلك في اعتماده أشكالاً من الاختصارات litotes، أو التفصيلات والتوصيفات غير المهمة، كما يلاحظ النقّاد أيضاً أن نهايات مقاطعه تقوم على جملة بسيطة وعادية من مثل قوله: "تنطوي على بعض الخضوع"، أو تعبِّر عن مواقف متباينة غير مترابطة، كقوله: "لم يعد يتذكّر آخر انتصاب حصل معه، فانتظر الرعد" و "أقول بعض الجمل حول المعايير الإسكندنافية واستبدال الشبكات، شنيبيلي، وفي موقف دفاعي، عدّلت جلستها واسترخت على كرسيها، بينما ذهبت لأحضر الكريم كاراميل".

وهناك طرق أخرى يلجأ إليها الكاتب كاستخدامه المنتظم وبصورة غير مألوفة، وربما فاقعة، للصفات التي غالباً ما تكون سلبية ليدل من خلالها على أحكام قاطعة دون وجود إشارات مسبقة أو فواصل واضحة بين الراوي وبين شخصيات العمل. "ورق الجدران محبط"، "إنها رقصة رومانسية رائعة بجمال غير واقعي".

يتميز أسلوب هولبيك أيضاً بمنحه مكانة خاصة لمستويات الكلام المتعددة، ويلجأ أحياناً إلى التلاعب بأشكال كتابة الكلمات ليظهر من خلال ذلك خاصية ما تشغله، ومن ذلك استعماله للحروف المائلة ليميز خطابه من النص الأصلي، أو ليثير الاهتمام بوصف هنا أو معلومة هناك، خاصة عندما يسلط الخطاب الضوء على شخصيته نفسها.

ولكي يضفي الطابع العلمي على عمله، يستعين هولبيك _كما يرى نوغيز ـ بتعبيرات لغوية علمية، وباستخدام مجموعة غنية ومتنوعة من الصيغ الظرفية التي تهدف إلى تثبيت أقواله ومنحها صفة الحقائق غير القابلة للنقاش لتكون قادرة على تقديم الحقيقة، لكنها بذلك تقترب من المقالة أو الدراسة الاجتماعية أكثر من كونها رواية. وربما يعزز هذا الاتجاه استخدام الأسماء المشهورة المسوَّقة عبر وسائل الاتصال. "إنها ليست معقدة ـ كما نقول، العلاقات الإنسانية: غالباً غير قابلة للفهم، لكنها نادراً ما تكون معقدة rarementcompliqué". تناقض الرأي هنا

يحيل على صعوبة إيجاد قواعد ثابتة ونهائية لهذه العلاقات، وهذا ما قصده هولبيك.

كل هذا الأشكال الأسلوبية تعكس ـ وفق سيمون سان أونج Simon St ـ Onge ـ حقيقة واضحة وهي عدم استقرار الممارسة اللغوية على أسلوب واحد، وربما يكون ذلك متابعة للكتابة التي يطلق عليها الكتابة المحايدة neutre أو الموضوعية objective للرواية الوجودية وللرواية الجديدة، أو لعلها طموحات البنيوية في أسلوب علمي. بالنسبة إلى نقاد آخرين، يعد اختيار هذا الأسلوب رداً على أسلوب بداية القرن العشرين، بل قد يكون مقابلاً لأسلوب فلوبير وبروست الذي يقوم أساساً على المجاز وحيويته. وربما كان لدى هولبيك بهذا الاختيار الأسلوبي النية في عكس الحقبة الزمنية التي يعيشها وإظهار الكتابة المعاصرة والممارسات النصية الجديدة. أو قد يُفَسَّر غياب المجاز عنده بأنه تغييب للأصيل (المجاز) واهتمام بالسطحي والمبتذل، ولهذا تحمل كتاباته قيمة ليست بالعميقة بخلاف ما نراه في أسلوب بروست الذي يمنح المجازُ لإبداعه ميزةَ الخلود.

تعطي رواية "اتساع ساحة النضال" انطباعاً بأنها تتألف فقط من استشهادات citations ونقولات emprunts من الآخرين، وهذا الأمر ينطبق على النص ويمتد إلى كلام الراوي نفسه. ويشعر المرء فيها بغياب كامل للثقة باللغة، كما يشك بكل كلمة وتصبح مشبوهة suspect لأنها إما أن تكون منقولة، زائفة inauthentique، أو مضلّلة fourvoyé، أو تبتعد عن معناها أو عن معنى ما أو عن المعنى الأصلي.

كتابة هولبيك مزيج من خطابات مختلفة تجتمع في نص واحد، تختلف من حيث وظيفتها (الدلالية والبلاغية) ومن حيث طبيعتها اللغوية (إعلانية، روتينية، تحت مسمى علمي، صحفية...)، أو من حيث الجنس الأدبي (شعر، رواية، سيرة ذاتية)، لكنها تستعير أحياناً من نصوص أخرى في مجالات مختلفة (كالشعارات والدعايات الإعلانية وتقنيات التشغيل، وغيرها).

بحسب سانت ـ أونج، يهدف هذا الاستخدام للخطاب المتعدد في النص الواحد إلى إظهار سهولة تشكيل الكتابات اللغوية المتنوعة. كما يشير أيضاً إلى وجود دائم لخطاب واحد على الأقل يفرض نفسه مقابلاً لهذا الاستخدام المتعدد. يشكّل هذا التقابل أو التضاد بين الأسلوبين الخطابيين مصدراً للتجربة الجمالية للقارئ. ويصف نقاد آخرون أسلوب هولبيك بالهزل البارد والسخرية الجامدة، وبأن لغته

خشبية، وينتقدون روايته التي يرون أنها تلتزم بنموذجية مملّة وبأن لغته أقل ما يقال عنها بأنها فجة وخشنة، لكن هذا لايلغي أن لديه تصوراً منظماً لكتابة الرواية.

استقبال أعمال هولبيك :

على العموم تحظى أعمال هولبيك باهتمام النقاد والدارسين الجامعيين الفرنسيين أكثر مما تلقاه من عناية جمهور القراء العاديين أو وسائل الإعلام أو الأساتذة الجامعيين الأجانب بعكس معاصريه من الكتاب الفرنسيين مثل لو كليزيو Le Clézio وآني ايرنو Annie Ernaux و باتريك موديانو Patrick Modiano. وتتناقض الأحكام على أعماله إلى حد غير معقول ففي حين يراه بعضهم أهم كاتب بين معاصريه يصف آخرون أعماله بالعادية وينزعون عنها صفة الأدبية.

انتقد بعضهم الأسلوب السطحي لهولبيك وعدوه تقليداً للغة الحياة اليومية والخطابات الصحفية، وهذا لايتوافق مع الكتابة الروائية والأسلوب الأدبي، بل هو أقرب إلى رواية "الكراجات" roman de gare.

يرى جان فيليب دوميك Domecq "أن القارئ يجد يومه العادي في كتابات هولبيك لأنها تعتمد أسلوب المجلات بتكثيف سردي (...)، والقارئ يرجع إلى النص الأدبي ليجد فيه الكلمات الأخيرة التي قالها، والموضوعات اليومية التي يعانيها، وتخبطات الحياة الآنية وتغيراتها متوقعاً أن تكون مصوغة بقالب روائي. لكنه لايصل إلى ذلك. إننا في أعماله أمام محاكاة تامة ومصطنعة، لكنها بعيدة جداً عن ذاك الأدب الذي يجسد العالم عبر كلماته (مثلما يظهر الجلد الجسد). ويقول رافائيل ميلتز Meltz "يستطيع هولبيك أن يكتب الحوارات السيئة التي يريد وهذه ليست القضية. المشكلة الحقيقية هي أن ننعته بأنه روائي جيد، وأن يتحدث عن كتاباته واصفاً إياها بالشعر. إن القول (أنا أرسم، إنها تمطر) فيه شيئ من السطحية والسخافة لايستحق نعته بأنه أسلوب".

بالمقابل هناك من يراه مبدعاً ومجدداً في الرواية المعاصرة وفي النقد اللغوي. يقول لاهانك Lahanque "على هذا الأساس يمكننا تصنيف الموهبة الخاصة لهولبيك: غالباً ما تمر عنده عملية الكشف بوساطة الوصف المحايد، واعتماد

الملاحظة البسيطة. لكنه يستند إلى "النظرة الجانبية" القادرة على رصد السلوكيات الطبيعية وتعبيرات الكلام العادي ليستخلص منها ما هو غريب ويكشف جدّيتها وخطورتها".

لكن القول بأن اهتمامه الدقيق بوصف المجتمع يعود إلى عبقرية فذة أمر مبالغ فيه، فأفكاره الاجتماعية ليست خارقة، أما أفكاره العلمية التي طرحها خاصّة حول التكاثر فلاتتعدى مستوى أي مقابلة صحفية تجرى مع أحد الباحثين.

وكما يقول الطاهر بن جلون: "ما الجديد الذي تضيفه رواية "الأرض والخريطة"؟ إنها ثرثرات حول الظرف الإنساني وكتابة تأثرية انطباعية تزعم أنها معمقة وثلاثية الأبعاد épure".

"إن نظرة جيد مارتان لمجتمعه، يقول هولبيك، هي نظرة عالم أجناس بشرية ethnologue أكثر مما هي نظرة محلل سياسي". قرأت هذه الجملة - يقول آلان فنكيلكروت - باهتمام كبير آملاً أن أستنبط بشكل أو بآخر تعريفاً لشعرية ميشيل هولبيك: هولبيك لست محللاً سياسياً، وإذا كان بعضهم يصفونك بأنك رجعي فإنك أيضاً مرجعٌ أدبياً للمجلات الأكثر تقدمية في هذه البلاد. بعبارة أخرى، أنت تخلط القضايا لأنك ببساطة في موقع آخر، ولديك موهبة نادرة وهي النظرة بعيدة المدى. وبناءً عليه أليس من حقنا النظر إلى مشروعك منذ (اتساع ساحة النضال) إلى (الأرض والخريطة) كعلم أجناس أدبي للحياة الإنسانية الغربية؟

الحملات الدعائية قبل النشر:

وجه آخر للاهتمام بروايات هولبيك يتمحور حول الحملة الإعلامية والضجة التي ترافق صدور رواية جديدة له وتتعدى ذلك للحديث عن شخصيته المثيرة للجدل دائماً. فدار النشر التي تصدر له رواية جديدة تقدمها بطريقتها الخاصة، وتنشر الصحافة الفرنسية عنها مقالات كثيرة - خاصة في المواسم الأدبية، وأوقات توزيع الجوائز الأدبية - وعن الشخصيات الخلافية فيها أو عن شخصية المؤلف نفسه المثيرة للإشكالات. بعض المقالات تشير إلى أن القيمة الأدبية لرواياته مزيفة تفرضها سلطة الإعلام والترويج من جهة، والطريقة الفعّالة في تسويق الكاتب وأعماله التي تثير فضول الجمهور وتجعله يترقب وصول العمل الجديد إلى المكتبات ليشتريه من جهة أخرى، لكنه لايصل في البداية إلا بأعداد قليلة تدفع القراء للبحث عن نسخ

العمل التي لاتظهر في المكتبات إلا بعد طول انتظار. وفي ظل هذه الحملات الدعائية تكثر المقالات المروجة للعمل وللكاتب وتقل الدراسات ذات الطابع النقدي.

ويرى كتّاب آخرون أن استراتيجية دور النشر ووسائل الإعلام في حملاتها لا تعبر عن القيمة الفنية للرواية، وأن نجاحها لا يعكس حقيقة قيمتها المتواضعة، ويأسفون لأن النقاد والصحفيين يبتعدون في مقالاتهم عن التحليل الأدبي للرواية، وربما لايكلفون أنفسهم عناء قراءة بسيطة لها. يقول ميلتز: "أمام ظاهرة هولبيك ينسى الجميع الحديث عن الأدب".

وينتقد آخرون الأفكار السياسية والأخلاقية والفلسفية لهولبيك التي يبثها الراوي وتتلفظ بها شخصيات روايته أو تلك التي يعلنها الكاتب نفسه، وفيها ـ كما هو معروف ـ أشكال افترائية واستفزازية أدت إلى تفسيرات مختلفة من مثل عنصرية الكاتب أو كرهه للأجانب xénophobie أو إثارة إعلامية، وقد أنتجت هذه الأشكال معارك صحفية وأدبية ومحاكمات قضائية.

ومع أنه ليس شخصية بارزة في الحياة العامة، انخرط هولبيك في موضوع حماية الحيوانات، وقبل أن يكون عضواً في لجنة تحكيم جمعية (30 مليون من الأصدقاء) في دورة عام 2011. كما طالب بدستور جديد يستند إلى الديمقراطية المباشرة، يلغي البرلمان، ويتم انتخاب الرئيس من الشعب مباشرة مدى الحياة، لكنه قابل للإقالة في أي وقت بناء على استفتاء شعبي، كما يسمح للشعب بانتخاب قضاته.

باختصار، هولبيك شخصية مثيرة للجدل في بلاده وخارجها. لديه آراء نقدية للمجتمع الغربي مثلما يعبّر عن كراهية لمجتمعات أخرى ربما لأسباب شخصية أو سياسية أو غيرها. يتمتع بأسلوب خاص استحسنه نقاد وسفّهه آخرون. تطرّق لموضوعات حساسة مختلفة مثل مشكلات المجتمع الرأسمالي وعلاقاته اللاإنسانية وقضايا الدين وتأثيره في القوانين التي تتحكم بالعلاقات الاجتماعية وغيرها من إشكالات الحياة البشرية المعاصرة.

شــعر

ت: إبراهيم بيطار*

الشقيقتان

الشاعر الإسباني

فرانسيسكو كيبادو

من مجموعته: "مسالك الحظ"

* مترجم من سورية

◆ - قلتُ لكِ إنه يُولدُ هنا ، في هذهِ الجبالِ التي كانت للهنودْ.

وإنه يُولد نقياً كالدماءِ في الشرقْ..

قبل أن يرافقَ الناسَ ليموتَ في "مدريدْ" وغيرها..

ثم يُوارى في "جنيفْ"...

وهو هادئُ اللونِ، دائم التألقِ، مُريحٌ للنفسِ، جليسٌ للأفراح...

تعشقه النساءُ وتتزيَّنُ بهِ مباهياتٍ بدءاً من حقيبةِ اليدْ...

وينشدهُ الرجال غنيّهم وفقيرهم، شجاعهم وجبانهم، قريبهم وبعيدهم.

لكنه يُحبطُ في أيدي البخلاء،

إذ لا يُحسنون ملاطفته،

فينقلب إلى وحشٍ ضارٍ،

يستبّد بهم فيذعنون لسلطانه،

ولا همَّ لهم سوى حراسةُ سبائكه،

كعجائزِ القطط التي تحرس قططاً...

ولكن ما الذي أثار اهتمامك بهذا الأصفر البراق؟...

◆ - ألطعتني صديقتكِ "روزاريو" على ما لديها من جواهر وحليٍّ، وعلى غرفة نومها المزدانة بالتحف والنفائس، وأشدَّ ما أُعْجِبتُ بذلك الطوق الثمين في عنقها الطويل،

فاعترفتُ لها بأنه يزيدُ الجمالَ جمالاً،

وآثرتُ أن تزيدني به علماً...

◆ قد يشتهي الإنسان - يا أختي الصغيرة - ما ليس عنده أحياناً، ولكنْ لا خير أبداً في ركوب طريق الشر حتى ولو أردت إلى الخير،

إن "روزاريو" هذه هي سبيكة هَشَّةٌ من اللحم والعظم، تعثرت بمن يُدعى زوجها فالتقطها ليضمّها إلى متحفِ منزله كببّغاء من ذهب...

هي لا تعرف هذا النوع من الرجال،

الذين لا يقيمون وزناً للنصف الآخر،

فنراهم يسعون في خريف أعمارهم،

وعلى طريقة الصياد في نثر الحب للطير،

للحصول على فتاة تصلح لرعاية الشيخوخة فحسب...

- الزواج سرّ مقدس، ويجب أن يكون متكافئاً ونقيّاً،

وأن لا يضع أحد رجاله في جناح الميزان لئلا يسيء إلى قدسيته.

أنا لستُ ضد الزواج، فقد خلقنا الله وفرقنا إلى نصفين كي نلتقي، ولولا هذا اللقاء لظلّتِ الأرض خربة خاوية يحدق فيها القمر حزيناً مع مداره في الفضاء...

حبذا لو قرأتِ هذا الخبر في الجريدة!...

"... هبوط منجم للذهب عندنا في الجنوب..."

... وليست هي المرة الأولى التي يطبق فيها النجم المسمى "صفير الشيطان" على عماله المساكين من ذوي الجباه العاتمة..

بل إن كثرة ضحاياه من قبل قد أثار اشمئزاز القائمين عيه، فعمدت الشركة إلى دعم سقفه وجدرانه بالخشب والحديد، وضاعفت أجر العاملين فيه فاستعاد نشاطه،

وأما حادثة الأمس فسببها تدفق المياه الجوفية من الشقوق واندفاعها بقوة إلى داخل النفق،

فانهارت الصخور وسقطت الدعائم وحُمّ القضاء،

والمؤسف أيضاً أن التعويضات التي منحتها الشركة لعائلات الضحايا لم تزد عن ثمن الكفن وشمعتهن!..

❖ - وما شأن "روزاريو" بهذا الخبر؟!..

ألا تقع جرائرهم على عواتقهم وحدهم؟..

❖ وماذا لو علمتِ أن حفل زفاف صديقتي هذه كان قد أقيم في مساء يوم الكارثة،

وأن زوجها هو مدير الشركة المذكورة،

وهو نفسه صاحب هذا المنجم!..

من مجموعته: "مسالك الحظ"



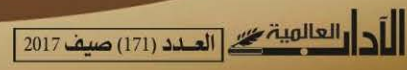
قصائد عن أرمينيا

رسول حمزاتوف

ت: أحمد ناصر*

صاغها شعراً: أحمد كامل الخطيب

* مترجم من سورية



انا انظُرُ الى ارارات

(1)

كحبِّ الأرمني له

أُحبُّ أرارات

وكالأرمني أقاسمه الحزن..

في قلبي يتكاثف ضبابه وأنفاسه

فيخيّل إليّ أن ما ينير

ليس شعاع الفجر

بل تُضَرِّجُ ثلجهُ دماء الأرمن

وأن ما يقشع الضباب ليس المطر

بل دموع الأرمن المنهمرة والمُرّة

***

عصوراً متتالية تدفقت

تياراتُ الدموع

وأنت يا أرارات الصامت

امتصَصْتها جميعاً..

طوال قرون

وأنت تحلم

بلألأة مياه "السيفان"

كم هو وطيد ثلجك الأبدي

لم يذب رغم كل الحزن الآدمي..

الينابيع الشواهد

ـ 2 ـ

على شاطئ زانغو

تتلألأ الينابيع

أصواتها مسموعة وقت الظهيرة

والمياه الشفافة أثناء جريانها

تهمس لي:

"الأبطال لا يموتون أبداً"

***

يا صديقي

إذا وصلت إلى ينابيع يرفان

حيث أحبّ الوقوف

ستسمع هدير المياه

وفجأة تصدق

أن الأخوة الأحبة

من بُعثوا من جديد

***

حبيبتي أرمينيا

لم ينَمْ أبناؤك على بياض الفرش

ناموا في ثلوج الحقول الشائبة

وسط الغابات الكثيفة.

في السهول الرحيبة

بعيداً عن الجبال

جمدت القلوب الحارّة..

عند نهر الدييبنر

حيث كان النسيم

يغني لهم أغاني المجد

بكيت منحنياً بحزن

فوق ضريحهم المقدّس..

في بلغاريا..

في بلوفيديفا البعيدة

فوق ضريحهم الزاهي

رأيت زهرةً هذا الصيف

***

قولي يا أرمينيا

أثمّة أرض لم يدفن أبناؤك في جوفها؟

أثمّة نهر يروي الحقول

لم يسكب دم أبنائك فيه؟

أعلم أن الحلم يثقل عليهم في الميان

حُلْمَ أن يشربوا القليل

من مياه بلادهم المنعشة والفريدة!!

حَلِمُوا في ساعتهم الأخيرة

وهم على أرض غريبة

بوطنهم الحبيب أرمينيا

***

الينابيع الصافية تتلألأ كضوء النهار..

وفي أرضٍ خالية من الحياة

ما أنفسَ قطرةَ الينابيع..

صديقي.. إذا سافرت يَوماً

إلى ينابيع "يرفان" فاركع

واصغِ بسمعك إلى خريرِ

مياه الينابيع الخالدة.

إنها تغني ليل نهار مآثر البطولة.

***

ما دمت تسمع نداءَ أرضِكَ

للذود عنها

حتماً ستعطيها قلبك

كأي بطلٍ

من أبطالِ المعَارك.

شــعر

مارغا كلارك

ت: علي أشقر*

رائحة اسمكِ

مارغا كلارك

كاتبة وشاعرة ومصّورة. ولدت في مدريد عام 1963، وأنهت دراستها الجامعية وفصولاً خاصّة في مجال السينما والتصوير في نيويورك ودرست سيكولوجية "الصورة الشخصية". ويشكّل الشعر ركناً أساسيّاً في عملها الإبداعي كله. من كتبها في مجال التصوير "حركة ساكنة" 1985 ـ ماء 1991 ـ زهرة النار... ـ وفي مجال البحث: انطباعات فوتوغرافية1991. وفي مجال الشعر: الشعور اللامرئي 1999 ـ نسمات من الأعماق ـ خفقات ـ وفي مجال الرواية الضوء المرّ2002.

وهي في هذا الديوان "رائحة اسمك" 2007 تُقيم حواراً مع خالتها مارغا خيل روئسّت M. Gil Roesset1908–1932، التي كانت رسامة ونحّاتة وشاعرة، وماتت منتحرة بعد قصة حبّ يائسة مع الشاعر خوان رامون خِيّمينث. إنه حوار الفّن مع الفنّ والشعر مع النحت والنقش، وهو أيضاً حوار خالتها مع الموت.

* مترجم من سورية – عضو اتحاد الكتاب العرب

1

أنا أُشْرِقُ، أنا أطير

أنا جناح دون وجه

وضوء دون ظِلّ،

ونقش معزول

وضوضاء دون أمل.

لكنّي أُشرِقُ

وأطير.

2

أكتبُ لأجدَ حباحبَ في الليل،

لأطفِئَ العطش الذي يُغرق مشاعري

لأُذيب الجليدَ عن ذاكرةِ الأزهار.

لألتهم روحَ نرسيس.

أكتب لأتأمّلكِ في المرايا

- شظايا ألف وجهٍ حطيم -

وأتظاهر بأنّي ضِفّة، ماء، نار،

وأحكّ زرقة الريح بأشعاري

وأذوق ثمرة الكرزِ الحارقة.

3

يداكِ كانتا تنقشان أعماقاً

وأحشاء دون اسم ولا روح ولا هدف.

بالمنْقش حطّمتِ الكلماتِ شظايا.

لئن لم يكنْ موتى، فقد فاحت رائحةُ النحيب.

أعلم أن الشعور كان شاهدَك الوحيد.

4

اخترقتِ سطح الأرض القاسي،

وغبتِ في شقِ نسيان الجليد.

أحدٌ ما يبكي في الخارج غيابَك الذبيح[□]

وهربك الحارق مع نَفْح الندى، النديّ.

[□] أي الذبيحة تُقدّم تنسّكاً أو قرباناً -المترجم

حينئذ لم يكن لك اسمٌ

كنتِ كلّكِ هواء وموسيقى.

والآن أنتِ اللبلابُ

الذي يتشابك في ذاكرتي

5

سيكون الزمنُ قد ولّى حين ترجعين،

خائبَ الأمل، حزيناً من طول الانتظار.

لقد غِبْتِ فيما وراء ركن الموت

فيما وراء لون الأحلام.

ولا أستطيع أن ألقاكِ.

كم هي الحياة حارقة

دون نفسِك!

6

لم أطلب العودة إلى حشا المغيب المرتعش

ولا الخروجَ من الهوّة اللامرئيّة التي تأسرني.

لم أطلب الشعور بنصل الموت القاسي.

ولا الوهم الباطلَ بحدث بطيء.

تسمّعت إلى الألم يرضع نحيبك

وإلى الطحلبِ الأخضر يداعب دِفأك.

لا أطلب الإحساس ببرد الصقيع

ولا بهذيان النيلوفر المزهر، القاسي

لا أطلب أن يُنسى أثري،

ظِلّي، وما بقي منّي.

واليوم، يجوب الفجرَ الذاهلَ، رغبتُك

وأملي

7

لمّا حلّ اليوم الأخير

أصيب الندى بالحزن

فقدّمتُ دُوارَ الأزهار المُظلم.

والبردُ أصاب حزني بالذبول،

وتملّكني انعدامُ اليقين.

لمّا حلّ اليوم الأخير.

ليلة أخيرة طالما تمنّيتُ أن

أكون فيها إلى جانبك.

وبكى الشفقُ براءتك.

8

دعيني أدثّرْ أحلامك،

وأستندْ بظلّي إلى أساسك

إلى نارك

وضبابك

ورمادك.

دعيني استنشقْ نفسك

ورائحةَ اسمكِ[1]

وأتأرجح في نسيم العشب

المرّ

وأعرّ الحزنَ من كآبته.

[1] اسمها مارغا وهو اختصار لكلمة مارغريتا أي أقحوانة .. المترجم

9

حلمتُ أن جسمي يصّاعد كالأثير
وأنّ دميَ الأحمرَ يصبغ العشب،
وأن الجبال ترتعش حبّاً.

حلمتُ أنّي كنت أحلم
فاجتاز الضبابَ عصفورٌ أسودُ
وعرّى صدري
ثمّ اخترقه.

10

وتفتّحتْ وردتي هذا الصباح[1]
لكن، دون فرح...
وكانت جميلة
وتضوعُ بشدّة
لكن، دون فرح.

وهذا الصباح لمحتُ الموتَ

---

[1] في هذه القصائد الثلاث - يختلط خطاب الشاعرة بخطاب النحاتة الميتة. وفيها كثير من الجمل مأخوذة من مذكّرات الأخيرة، أمّا القصيدة الرابعة فتجري على لسان النحاتة المنتحرة تخاطب فيها محبوبها - المترجم

وكان جميلاً

وبكيتُ بشدّة.

لكن، دون فرح.

11

كُتب عليّ أن أموت حزينة

من غير حبّ..

يدغدغني البرد

ويقبّلني الصمت

12

متى يتعبِ الزمنُ

ذات ليلة

من رتابته

أُبعثْ إلى الأبدِ

من بين الظلام

13

الزمن لا يعرف الموت.

ففي الموت لا تُوجد أيّامٌ

ولا ساعاتٌ

ولا ليال.

ولا ظلمات.

14

لكن، في الموت

لا شيء يبعدكَ عنّي

عن وجهك

عن جسمك

عن ذهنك

عن يديك.

في الموت

-ودائماً في الموت -

سأجد حبّك المُشتهى جدّاً

يا موتُ، كم أحبّك، يا موت!

15

وأنا أيضاً أموت،

أنا أيضاً...

كما الوعل الغارق في المستنقع،

كما الصخرة يحتّها الماء،

كما العنكبوت مشلولاً في شباكه،

كالبازيّ الهاوي في الهاوية.

وأنا أيضاً أموت ببطء.

أنا أيضاً أموت،

أنا أيضاً...

قصـة

ت: د. إبراهيم الشهابي*

القارئ النهم

قصة صينية هجائية تهكمية

•تأليف: بو صنغ . لنغ 1630 . 1715(من عهد سلالة تشينغ)*

•ترجمها عن الصينية إلى الإنكليزية: لين يوتانغ (1895 . 1976)

•ترجمها عن الإنكليزية إلى العربية: د. إبراهيم يحيى شهابي

مقدمة المترجم عن الصينية:

هذه القصة مأخوذة من مجموعة لياوتساي للكاتب الصيني بوصنغ . لنغ. كان هذا الكاتب عالماً أصيلاً موهوباً جداً، ولكنه فشل في الامتحانات الإمبراطورية الرسمية. بيد أن فشله لم يؤثر على موهبته الأدبية، فالعلماء الموهوبون غالباً ما يحتقرون النجاح الرسمي. عبّر "بو" عن هذا الازدراء في هذه القصة بالسخرية من السياسيين. إنها تتميز بحيوية فائقة.

***

* مترجم وباحث من فلسطين مقيم في سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

ينحدر السيد لانغ من أسرة علم. كان يسمع، وهو طفل، والده يتحدث عن الطبعات النادرة من الكتب وعن "النسخة الوحيدة الموجودة "، ويستمتع بالدردشة بين والده وأصحابه حول المخطوطات، والشعراء القدامى وحياتهم. وبما أن والده كان موظفاً رسمياً شريفاً، لم يجمع ثروة كبيرة. وكان يستثمر كل ما يوفره في الكتب و يثري بها مكتبته التي بدأ جده بإنشائها. وبالتالي كانت المكتبة هي الميراث الوحيد الذي تركه أبوه بعد وفاته. ثم تولد ما يشبه المبالغة في سمات الأسرة، بحيث استحوذ حب الكتب على ابنه الذي نشأ في عالم الكتب ولا يعرف شيئاً سواه. لم تكن لديه أيُّ فكرة عن النقود ولا كيفية الحصول عليها. كان في غالب الأحيان يبيع شيئا من ممتلكاته الشخصية للحصول على بعض النقود، لأنه من المستحيل أن يتخلى عن مجلد واحد من مكتبته مهما كانت الظروف، ولهذا ظلت المكتبة سليمة وكاملة. من موضوعات دراسته التي كان يثمنها كثيراً نسخة من كتاب "دعوة الإمبراطور صنغ تشينتصنغ للتعلّم" بخط يد والد "بو"، الذي كتبه ليكون وصيته لابنه. وجدها الابن مؤطرة ومعلقة فوق مكتبه كي يراها يومياً كشعار مرشد له في حياته. غطاها بنسيج رقيق لحمايتها من الغبار. كانت في نظر الابن نصاً مقدساً، تضمن ما يلي:

- لا تدع الناس يستثمرون في المزارع والأراضي، لأنه في الكتب توجد غلة القمح الغنية؛
- أو تدع الأثرياء يشيّدون بيوتا فارهةً لأن مجلدات التعلّم تحتوي على بيوت الثروة؛
- أو تدع الشباب يبحثون عن الحب، لأنه بين أغلفة الكتب توجد النساء كاللؤلؤ المكنون؛
- أو تدع أي رجل يهتم كثيراً بالمركبات والحاشية الكبيرة والخدم، لأن العربات المزركشة والخيول المسوّمة ستتوافر للعلماء المجدّين؛
- دع الشباب الطموحين الراغبين في الحصول على الشهرة والثروة يكرسون أنفسهم لدراسة لفائف ورق البردي القديمة دراسة جادة.

إن فحوى هذه الوصية الداعية إلى التعلّم واضحة تماماً، فبفضل التعلّم والثقافة يحرز المرء تفوقاً وشرفاً، ويغدو عضواً في طبقة العلماء الحاكمين، ويفوز بمتع النجاح الدنيوي كلها بما في ذلك الذهب والقمح والنساء. آمن السيد لانغ بحرفية الكلمات، واعتقد أنه يمكن أن يجد القمح والنساء الجميلات في الكتب فعلاً إن ثابر وصبر طويلاً في دراساته. ظل السيد لانغ مكرساً نفسه لكتبه حتى في سن الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرين عندما يكون الشباب في هذه الأعمار أكثر اهتماماً بالجنس الآخر من اهتمامهم بالكتب القديمة التي تفوح منها رائحة العفن. كان لا يخرج للقاء الناس أو لينال قسطاً من الراحة والاسترخاء. كانت مسرته العظمى تكمن في جلوسه على كرسيه واستذكار النصوص المفضلة عنده عن ظهر قلب. وكانت علائم الولع بالكتب تبدو على محياه جلية تماماً. كان يلبس الجلباب نفسه صيفاً وشتاء. وبما أنه كان عازباً ووحيداً لم يكن هناك من يذكره بتغيير ملابسه الداخلية. وأحياناً عندما كان يزوره بعض أصدقائه، يتحول عنهم، بعد بضع كلمات ترحيب وملاحظات حول الطقس، إلى الكتب واستذكار النصوص. يغمض عينيه ويلقي برأسه إلى الوراء ويشرع باستذكار قصائد شعرية معينة أو نصوص نثرية مختارة ملحناً بعض أبيات الشعر برضى بالغ. فينصرف أصدقاؤه على الفور متيقنين أنه محب عنيد للكتب فلا نفع فيه لهم.

فشل في الامتحان الإمبراطوري ولم يستطع الحصول على أي درجة علمية. ومع ذلك أبدى تفانياً لا يعتريه وهن ولا كلل ولا ملل في التعلّم لأنه يؤمن إيماناً راسخاً بكلمات الإمبراطور صنغ تشينتصنغ . أنه يريد فعلاً ذهباً وعربة وربما امرأة خارقة الجمال ملامحها كاللؤلؤ المكنون. ولكن الإمبراطور قال إن هذا كله إضافة إلى النجاح في الحياة يمكن الحصول عليه بفضل كون المرء مثقفاً. والإمبراطور لا يمكن أن يكذب.

وذات يوم حملت هبة ريح قوية المجلد الخفيف الذي كان يحمله بيده وألقته مدوّماً في الهواء إلى الحديقة. تبعه ووضع قدمه عليه ليوقفه ويسترده. وما أن وضع قدمه عليه حتى هوت في حفرة كانت مغطاة بالأعشاب. فحص الحفرة التي قاده

كتابه إلى اكتشافها فوجد في قاعها جذوراً تالفة ووحلاً وبضع حبات من الزيوان. التقط حبات الزيوان واحدة واحدة. كانت قاسية ويبدو أنه مضى عليها سنوات في الحفرة ولم تكن كثيرة بحيث تكفي لإعداد قصعة من الكونجي للإفطار. ومع ذلك، كانت تلك الحادثة عنده بمثابة نبوءه تحققت وأكدت له إيمانه بكلام الإمبراطور. وفي يوم من الأيام صعد سلماً ليبحث في الرفوف العليا من المكتبة عن بعض المجلدات القديمة فوجد عربة صغيرة طولها قدم واحد مخبأة وراء المجلدات. ولدى مسحها وإزالة الغبار عنها رأى بريق لون الذهب. أنزلها وأطلع رفاقه عليها والسعادة بادية على محياه. فقالوا له إنها ليست ذهباً، بل مذهبة. فلم يكن ذلك ما توقعه. وبعد وقت قصير جاء أحد أصدقاء أبيه، وهو مفتش كان يمر في المنطقة ليرى العربة التي علم بها. كان هذا الرجل بوذيا ورعًا فرغب في الحصول على هذه القطعة الفنية القديمة ليضعها أمام مشكاة في أحد المعابد. أعطى لانغ لقاءها ثلاثمئة تايل فضية وحصانين. تأكد لانغ الآن أن كلمات "الدعوة للتعلّم" حقيقية لأن الوعد بالحصول على الذهب والعربات والقمح قد تحقق فعلاً. ما من أحد إلا قرأ مقالة الإمبراطور الشهيرة، ولكن لانغ هو الوحيد الذي آمن إيمانا لا حدود له بالحقيقة الحرفية لكلماتها. وعندما بلغ الثلاثين من العمر ولما يزل عازباً حثه أصدقاؤه على البحث عن فتاة صالحة ليتزوجها. فقال لهم لانغ بثقة بالغة: ولِمَ أبحث؟ أنا متأكد بأني سوف أجد في مجلدات الحكمة والتعلّم هذه سيدة ملامحها كاللؤلؤة. إن حكاية هذا القارئ النهم وحكاية أمله المثيرة للشفقة بأن فتاة رائعة الجمال ستقفز أمامه من صفحات كتبه قد انتشرت وأثارت تعليقات ساخرة كثيرة. قال له أحد أصدقائه يوما: عزيزي لآنغ، إن سيدة الغزْل تحبك، وسوف تهبط إليك ذات ليلة من مقامها في السماء. أدرك لانغ أن صديقه كان يسخر منه ويضايقه. فأجابه: سوف ترى.

وذات أمسية كان يقرأ تاريخ سلالة "هان"، المجلد الثامن. وجد في منتصف الكتاب تقريبا شريطة حريرية عريضة ألصق عليها صورة امرأة جميلة قُصت على قماش شفاف رقيق، وكتب على ظهر الصورة كلمتان صغيرتان "سيدة الغزْل". اشتعل قلبه عندما نظر إلى الصورة. قلّبها وفحصها، هامساً لها وملاطفاً إياها قبل أن يعيدها إلى مكانها. قال لنفسه: إنها هي. كان يقوم وهو في منتصف تناوله

لطعام الغداء ليلقي عليها نظرة، وفي الليل قبل أن يؤوي إلى فراشه يذهب إلى ذلك المجلد ويأخذ الشريطة الحريرية ويمسكها بيده بلطف ومحبة، ثم يعيدها إلى مكانها. كان سعيداً جداً بها. وفي مساء ذات يوم، بينما كان يتأمل جمال الصورة في الكتاب، نهضت الفتاة فجأة وجلست على الصفحة وابتسمت له ابتسامة لطيفة مهذبة. وقف مندهشاً، غير أنه لم يصدم أبداً. انحنى لها محيياً. تبين أن طولها قدم فقط. انحنى ثانية واضعاً يديه على صدره بثبات، فرأى الفتاة تخرج من الصفحة كاشفة عن ساقين جميلتين، وما أن لامست قدماها الأرض حتى اكتمل شكلها وصارت بطول امرأة عادية، ونظرت إليه محركة مقلتيها حركة مثيرة. كان جمالها ساحراً وكانت متعة للناظرين.. قالت له بصوت ناعم: ها أنا ذا. لقد انتظرتني طويلاً. فسألها لانغ والخجل باد على محياه: من أنت؟ أجابته: اسمي "ين" (وتعني سيماء/ ملامح/ طلعة). أما اسمي الشخصي فهو "يويو" (وتعني كاللؤلؤة). إنك لا تعلم أني أعرفك منذ زمن بعيد، حتى عندما كنت هناك مختبئة. إيمانك بكلام الحكماء القدماء لامس شغاف قلبي، فقلت لنفسي إن لم آت إليه وأجعله يراني فإن أحداً لن يؤمن بالحكماء القدماء.

تحقق الآن حلم العالم الشاب وعُلّل إيمانه. لم تكن الآنسة "ين" جميلة فحسب، بل كانت ودية ومألوفة من اللحظة التي ظهرت فيها. فقد قبّلته قبلات عاطفية، وأبدت له بكل الوسائل أنها تحبه حباً شديداً. أما السيد لانغ، كما هو متوقع من قارئ نهم مثله، فلم يغتنم الموقف. بل شرع يبحث معها في أعماق الليل الأدب والتاريخ والفنون. وسرعان ما كان النعاس يغزو الفتاة فتقول له: الوقت متأخر. هيا ننام. فيقول : حقا. فلننم. فتطفئ الفتاة النور قبل أن تخلع ثيابها احتشاماً، علما بأن هذا الإجراء الاحتياطي لم يكن ضرورياً، إذ عندما ينامان في السرير تقبله وتقول له: تصبح على خير. فيجيبها لانغ: تصبحين على خير. وبعد لحظة تستدير ثانية وتقول له: تصبح على خير. فيرد قائلاً: تصبحين على خير. وهكذا كان الأمر ليلة بعد ليلة. وكان لانغ سعيداً بمثل هذه الصحبة ويزداد اجتهاداً ومتابعة القراءة حتى منتصف الليل. فتضطر الآنسة ين للسهر معه. قالت الفتاة يوما منزعجة: لمَ تجهد نفسك إلى هذا الحد؟ أنا جئت لأساعدك. وأنا أعرف ما تريد. إنك تريد تحقيق نجاح في حياتك، وأن تصبح مسؤولاً رسمياً ذا مرتبة عالية.

وأرجوك، بحق السماء ألا تجهد نفسك هكذا. اخرج وقابل الناس وكن اجتماعياً واكتسب أصدقاءاً. انظر أنت بنفسك كم عدد الكتب التي يقرؤها الذين يقال إنهم مرشحون ناجحون لنيل درجات علمية. إنها تعد على الأصابع، ولا تتجاوز الكتب الأربعة مع تعليق تشو سي، بل ربما هي ثلاثة مجلدات من الكلاسيكيات الخمس. وليس كل الذين اجتازوا الامتحانات علماء. فلا تكن غبياً. اسمعني وانس كتبك.

دهش السيد لانغ بما سمعه من ين وانتابته موجة اكتئاب بسبب طلبها منه التخلي عن كتبه، فتلك أقسى نصيحة يمكن أن يقبلها.

ألحّت عليه قائلة: عليك أن تسمعني إن كنت تريد النجاح. انس كتبك ودراستك وإلا تركتك. أطاعها على مضض، لأنه كان معجباً بصحبتها ويحبها. ولكن ما أن وقعت عيناه على كتبه حتى فقد صوابه وشرع يستذكر ما يحفظه عن ظهر قلب. وفي أحد الأيام، استدار فلم يجد الفتاة. فأخذ يتوسل إليها بصمت كي تعود ولكن عبثاً. ثم تذكر أنها خرجت من المجلد الثامن من تاريخ سلالة "هان". هرع ليفتح المجلد، فوجد الشريطة الحريرية هناك في الصفحة ذاتها. ناداها باسمها، ولكن الفتاة التي في الصورة لم تتحرك. شعر بالتعاسة تغمره. رجاها وتوسل إليها مراراً وتكراراً أن تخرج إليه ووعدها أن يطيعها. وأخيرا استجابت له ونهضت ثانية من الكتاب ونزلت وما زال الغضب بادياً على محياها. قالت له: إن لم تصغ إلي هذه المرة فإني سوف أتركك. وأنا أعني ما أقول. وعدها السيد لانغ وعداً صادقاً مقدساً. رسمت الآنسة ين لوحة شطرنج على ورقة وعلمته اللعبة كما علمته ألعاب ورق اللعب (الشدة). حاول لانغ أن يستمتع بهذه الألعاب خشية أن يفقد الآنسة ين، بيد أن قلبه لم يكن مع هذه الألعاب أبداً. فعندما كان يجد نفسه وحيداً، يعود خلسة إلى كتبه ثانية. ولكي يحول دونها والعودة إلى مخبئها في الكتاب، وضع المجلد الثامن على رف آخر بين كتب أخرى . وفي يوم من الأيام، كان منكباً على الكتب منهمكاً في القراءة فلم يلحظ وجود الفتاة في الغرفة. وما أن انتبه لوجودها حتى أغلق الكتاب. ولكن الفتاة اختفت بلمح البصر. بحث عنها في المجلدات كلها بصورة جنونية ولكن دون جدوى. فتساءل في نفسه: هل عرفت أين يوجد المجلد الثامن؟ أخرج المجلد من حيث خبأه . فوجد الشريطة الحريرية

وصورتها على الصفحة ذاتها. أخذ يتوسل إليها. استغرق وقتاً أطول بكثير من ذي قبل حتى قبلت رجاءه هذه المرة. ولم تقبل العودة إليه إلا بعد أن قطع على نفسه وعداً ألا يفتح كتاباً أبداً. عندئذ خرجت من الكتاب وأشارت إليه بأصبعها محذرة بلهجة حازمة جداً: أردت أن أساعدك لتكون موظفاً وناجحاً، غير أنك كنت غبياً جداً فلم تصغ إلى نصيحتي. هذه هي آخر مرة بالتأكيد يمكن أن أصبر عليك . فإن لم تحرز تقدماً في الشطرنج خلال ثلاثة أيام سأتركك إلى الأبد. وسوف تموت عالماً مجهولاً لا يعرفه أحد. فاز لانغ في اليوم الثالث بلعبتي شطرنج، فابتهجت ين. ثم علمته العزف على آلة موسيقية ذات سبعة أوتار وطلبت منه أن يتقن أداء أغنية في خمسة أيام. ركز السيد لانغ على دروس الموسيقى التزاما بالعهد الذي قطعه على نفسه تجاه الآنسة ين. صارت أصابعه بالتدريج أكثر رشاقة واستجابة للنغم. لم تطلب الفتاة منه الكمال، بل طلبت منه أن يتعلم كيف يستمع إلى الموسيقى. وجد لانغ نفسه يكتسب ثقافة ليبرالية جداً. تعلم تعاطي المشروبات الروحية ولعِب القمار. وتعلم كيف يكون ظريفاً وسريع البديهة، وكيف يكون اجتماعياً في الحفلات.

اطّلعت الآنسة ين على النص الإمبراطوري وعلقت قائلة: هذه نصف الحكاية. أعطته كتاب أسرار باطنياً عنوانه: "الطريق الحقيقي للنجاح" علمته الفتاة من هذا المجلد الصغير أموراً كثيرة. علمته ألا يفصح عما يدور في خلده، وأن يقول ما ليس في ذهنه. والأهم من ذلك كله أن يقول ما يدور في ذهن الشخص الذي يتحدث معه. وبعد أن اكتسب هذا النوع من التهذيب والكياسة انتقل إلى المرحلة الأخيرة، وهي أن يتعلم أن يقول نصف ما يدور في نفسه، بحيث لا يأخذ عليه أحد أنه يؤكد شيئاً أو ينفيه. بحيث إذا ما تبين فيما بعد أن الأمر لم يكن كما كان يظن في البداية فإنه يستطيع التملص بارتياح، وأن ينكر ما أكده من قبل أو يؤكد ما أنكره. لم يكن لانغ تلميذاً متجاوباً تماما لكن ين كانت صبورة جداً معه. قالت له مؤكدة: إن قول ما لا يدور في ذهنه يكسبه موقعاً من المرتبة الرابعة أو الخامسة على الأقل، في حين أن عدم الإفصاح عما في ذهنه سيكسبه فقط المرتبة السادسة مثل قاضي منطقة. وأقسمت أن المسؤولين الكبار من المرتبة الأولى والثانية كالحكام والوزراء ورؤساء الوزراء كانوا عبر التاريخ كله ممن أتقنوا فن الإفصاح عن نصف ما يدور في أذهانهم كيلا يؤخذ عليهم أنهم أكدوا أمراً أو نفوه. هذه المرحلة

الأخيرة تحتاج إلى قدر كبير من التدريب وتهذيب اللغة. طمأنت ين لانغ بأنه يستطيع إتقان فن قول ما في ذهن شخص آخر، على الأقل، ويعد ذلك أساسياً وبفضله يستطيع الوصول إلى موقع من الدرجة السابعة كموقع "قاضي سين" والواقع أن ذلك الفن سهل لا يتطلب سوى أن يتذكر المرء دائما عبارة "إنك على حق". تعلم لانغ ذلك بسهولة.

أخرجت الآنسة ين السيد لانغ ليلتقي أصدقاءه ويقضي معهم الليالي في الشرب والقصف والمرح. لاحظ أصدقاؤه أن تغييراً كبيراً قد حصل في شخصيته، وسرعان ما اكتسب سمعة بأنه شارب خمر ولاعب قمار و"رفيق جيد". قالت له الآنسة ين: الآن أصبحت ملائماً لتكون موظفاً رسمياً.

ربما كان الأمر مصادفةً، أو ربما كانت الفتاة قد قادته بمهارة إلى الدرس الأخير اللازم لإنجاز ثقافته في الرجولة، إذ قال لها ذات ليلة: ألاحظ أنه إذا نام رجل مع امرأة معا فإنهما ينجبان أطفالاً. ومع ذلك ما زلت أنام معك منذ زمن طويل ولم ننجب أي طفل. فكيف ذلك؟ فقالت له: قلت لك من البلاهة أن تظل منكبا على الكتب كل الوقت. فها أنت الآن في الثانية والثلاثين من عمرك وتجهل حتى الفصل الأول من الحياة البشرية. ومع ذلك تفتخر بما لديك من معرفة. يا للعار. فقال لانغ: إن أكثر ما لا أتحمله هو أن أتهم بالجهل. يمكن قبول اتهامي باللصوصية والكذب، ولكني لا أسمح لأحد أن يتهمني بعيب في معرفتي. إنك تتكلمين عن الفصل الأول من الحياة البشرية، فهل لك أن تنوّريني في الأمر؟ عندئذ، أطلعته الآنسة ين على أسرار الرجل والمرأة، فاكتشف، لشدة دهشته، أن هذه الأسرار ممتعة جداً. فقال: لم أكن أدرك أن في العلاقة بين الرجل وزوجته مثل هذه السعادة الغامرة.

أخذ يروي لأصدقائه حكاية اكتشافه الجديد. وكان أصدقاؤه يضعون أيديهم على أفواههم ضاحكين. وعندما علمت ين ذلك احمرت خجلا ووبخته قائلة: كيف تكون غبياً إلى هذا الحد؟ المرء لا يحكي لأصدقائه حميميات ما يجري في غرفة النوم. فقال متسائلاً: ما الذي يخجل في الأمر؟ فأنا أفهم أن العيب هو العلاقة غير الشرعية، أما العلاقة التي تعد أساس البيت، فلا حاجة للخجل منها.

أنجبا طفلاً، واستأجرا خادمة لترعاه. وعندما تجاوز الطفل العام الأول من

عمره، قالت الزوجة، ذات يوم: لقد عشت معك سنتين حتى الآن، وأنجبنا طفلاً. وقد آن الأوان لمغادرتي. فأنا أخشى أن يحدث أمر ما إن بقيت مدة أطول. فأنا أتيت فقط لأكافئك على إيمانك. فمن الأفضل أن أودعك الآن، ولا تأسف على ذلك فيما بعد. فقال محتجاً: لا، بل عليك ألا تتركيني. لا يمكن أن تتركيني. ثم فكري في الطفل. نظرت السيد ين إلى طفلها الجميل فاشتعل في قلبها العطف والشفقة عليه. فقالت: حسناً. سأبقى ولكن بشرط أن تتخلص من الكتب الموجودة في مكتبتك. فقال: يا حبيبتي، أتوسل إليك أن تبقي، ولكن لا تطلبي مني المستحيل. فهذه المكتبة هي بيتك، وهي كل ما أملكه في الدنيا له قيمة. أتوسل إليك، سأفعل أي شيء آخر تطلبينه. أذعنت المرأة لتوسلاته، فهي لم تستطع مفارقة الطفل، فوافقت على البقاء من غير انتزاع وعد منه بالتخلي عن مكتبته. وقالت: أنا أعلم أنه ينبغي ألا أفعل هذا. ومع ذلك فإن كل شيء محكوم بالقدر. ولكني أحذرك فقط.

كانت حكاية السيد لانغ الذي يقيم مع امرأة غريبة أنجب منها طفلاً قد شاعت الآن بين الجميع. فجيرانه لا يعرفون أبداً من أين أتت هذه المرأة، أو حتى إن كانت متزوجة من لانغ، أصلاً. سأل البعض لانغ عن هذا الأمر فراوغ في الإجابة. لأنه كان قد تعلم ألا يفصح عما في ذهنه. أشيع، كذلك، أنه أنجب طفلاً من روح شريرة أو، على الأقل، من امرأة غامضة من أصل مشكوك فيه. وصلت الحكاية إلى مسامع القاضي المعروف باسم "شيه". وكان من منطقة فوتشو. كان شاباً مندفعاً حصل على درجة علمية وبنى لنفسه شهرة. أرسل في طلب لانغ والمرأة التي يعيش معها ليراها من باب الفضول. اختفت السيدة ين من غير أن تترك أثراً. قدّم القاضي شيه السيد لانغ إلى المحكمة وأخضعه للتحقيق. ولكن لانغ رفض إفشاء سره بالرغم من التعذيب الذي تعرض له، وذلك لكي يحمي أم الطفل. بيد أن القاضي استطاع الحصول على المعلومات من الخادمة التي روت ما تعرفه. لم يكن القاضي مؤمناً بالأرواح الشريرة. فذهب إلى بيت لانغ وفتشه بدقة فلم يجد شيئاً. وليبرهن أنه لا يؤمن بالخرافات أمر بإخراج المجلدات الموجودة في المكتبة كلها إلى باحة البيت وأمر بإحراقها. غطى الدخان المتصاعد من الحريق المكان كسحابة من ضباب لعدة أيام. أُطلق سراح لانغ. ولكنه إذ رأى مكتبته قد حرقت والمرأة التي

أحبها قد اختفت من غير رجعة، أقسم، وهو يفور غضباً، أنه سوف ينتقم. صمم الحصول على سلطة رسمية بأيِّ وسيلة. وباتباعه لنصيحة" ين "استطاع بسرعة أن يكتسب أصدقاء يحبونه ويرغبون في مساعدته. وكان قد أودع في كل بيت بطاقة زيارة من بطاقاته الخاصة. كما أولى السيدات المنحدرات من أسر راقية وتحتل مكانة عالية اهتمامه.فوُعد بوظيفة. لم ينس "وين" ولا الذي دمر مكتبته. فعمل تعويذة للآنسة ين وبخرها وتوسل إليها أن تسمع دعواته وتمنحه موافقتها على أن يعين في وظيفة في " فوتشو".

يبدو أن صلاته ودعواته قد أجيبت. إذ سرعان ما عين بعد ذلك مفتشا لمنطقة فوتشو. وكانت مهمته فحص سجلات شي وتدقيقها، فوجد أدلة دامغة على فساده وسوء استخدامه للسلطة. فوجه اتهاما إلى شيه وصادر أملاكه. ولكنه، بعد أن شفى غليله، قدم استقالته، وأخذ فتاة من فوتشو لتعتني بابنه، وعاد إلى بيته.

❖ أسس المانشويون عهد سلالة تشينغ في العام 1644م. كان عهدهم عهدا صينيا حقا لأول مرة، أيديولوجيا وثقافيا وتراثيا وروحيا. وبعد سنة من ثورة 1911م انتهى حكم هذه السلالة.

الأسماء التي وردت في القصة مرتبة بحسب ورودها في النص

P'u Sung Ch'ing Liaotsai Lang
Pengcheng Sung Chentsung Yuyu
Chu His Shih Foochow Machu

قصــة

ت: د. فريد الشحف*
مراجعة: د. ثائر زين الدين

إيسكي زاغرا

تأليف: سفيتلانا سافيتسكايا

"إذا رأيت طفلاً، فامسح بكفّكَ رأسه، قد يكون بالمصادفة ابنك!
وإذا رأيت رجلاً عجوزاً، فألقِ التحيّة عليه، قد يكون بالمصادفة والدك!"
(مثل بلغاري)

* مترجم من سورية

رفعت الأكاسيا الطويلة والكثيفة التي ارتوت طوال الليل من عصير الأرض بجذورها ألواح الرخام الأثرية للطريق الرومانية القديمة، وهي تعبّر بقرقعة هادئة سحرية عن المواجهة الأبدية بين الأحجار والأشجار. برودة الليل وزّعتها شتلة وراء شتلة وشجيرة خلف شجيرة. استيقظت إيسكي زاغرا على صياح الديوك وخوار البقر، وصيحات الرعاة الرنّانة، وظهرت هالة الشمس فوقَ قمم الجبال على زقزقة العصافير مضيفةً لحناً جديداً إلى جوقةِ الفجر، والسهل لفحته حرارةُ اليوم الجديد البيضاء.

بسط بيكور العجوز كعادته سجادةَ الصلاة أمامه منتظراً الأذان.

فتحت بيوت الحجر الأبيض، المغطاة بالقرميد الأحمر نوافذَها. تصاعد منها دخان الغلايين التركية، والعطر ورائحة القهوة الطازجة. صدح في الفضاء دعاء المؤذن من أعلى مئذنة في المدينة:

ـ الله أكبر!!

رددته أصوات جميلة متناسقة من خمسَ عشرةَ مئذنةِ مسجدٍ إسلاميٍّ أخرى أقل ارتفاعاً للمساجد الإسلامية؛ دع الكفار يتذكرون، من هو صاحب الكلمة العليا في خمسمئة السنة الأخيرة على الأرض البلقانية. تذكّروا خمس مرات في اليوم! أصوات أرغونية ملحاحة تضاعفت بصدى الجبال، وانسكبت في الشوارع، مخترقةً بإشعاعاتها الاهتزازية الصادرة من علوّ المآذن المتناسقة الجدرانَ السميكة لأسوار الطوب العالية للقصور، ابتداء من الغرف العلوية إلى الأقبية في المدينة التي يقطنها خمس وعشرون ألف نسمة.

كانت اهتزازات أجراس أبواب الكنائس الأرثوذكسية الأربع، الثقيلة والضخمة، تكادُ لا تُسْمَع وكأنّها تُقرعُ خلسة، لتعلن عطلة يوم الأحد. قرعُ أجراسِ الكنائس كانَ ممنوعاً منعاً باتاً، كما واستيقظ أيضاً معبدانِ يهوديان.

بدا كأنَّ المدينةَ قد اعتادتْ هذه الإجراءات اليومية، خلال خمسمئة عام. قلّما اختلفت البيوت التركية عن بيوت البلغاريين الذين يشكّلونَ نصفاً طيّباً من السكان. بيت من طابقين، وأحياناً من ثلاثة طوابق بغرف علوية وأقبية يحميها سور عالٍ من الحجر، يلفّه اللبلاب والعنب. وفي كل فناء بئر ماء خاص، وأحواض زهور، ملاحق مخفيّة للحيوانات المنزلية.

أصوات مؤذني المساجد كانت مختلفة؛ استطاع بيكور أن يميّزَ الصوت المرتفع والدقيق للأعمى محمّد، الذي أُحْضِر من أسرة فقيرة بحثاً عن مصدر للمعيشة، وصوت العجوز الأعرج صدّيق؛ كيف يمكنهم إبقاؤه في هذه الوظيفة المهمّة بهذا الصوت المتضعضع؟ وإبراهيم الانفعالي الذي تسلّق بمذكراته الرخيصة والسميكة وكلّ ما لديه!

ـ جيّد، أن يكون المؤذّن أعمى ـ تنهّد بيكور ـ فلا يرى من المئذنة النساء في بيوت الآخرين؛ حرملك الآخرين!!

اقترب جمال بهدوء، وتنفّس قليلاً بعد صعود حادّ، قائلاً:

ـ مرحباً بيكور بي (المحترم)، لقصد صعدت كثيراً إلى الأعلى، تماماً كالمؤذّن!

امتعض العجوز من حفيده قائلا:

ـ المؤمنون يصمتون في أثناء النداء للصلاة!

مع ذلك رحّب قائلاً:

ـ مرحبا، يا بعدي، إذا أصغيتم للأذان، امتلكتم الحقيقة...

نزع الحفيد برشاقة سجادة الصلاة من على خصره، وجلس إلى جانب جدّه.

غالباً ما كان جمال يزور العجوز. لقد جذبه البيت الزاهد للحكيم المتخصص بالآثار. الذي بُني على الأنقاض الرومانية؛ هنا لا تسمع ضجّة النساء وقلقلاتها، فالجدُّ لا حريم لديه. لقد كبرَ الأطفال، وماتت الزوجات منذ زمن، وجلبَ له الناس من المنطقة كلّها بقايا فريدة من نوعها لإبداعات الحضارات القديمة التي ازدهرت وانقرضت في منطقة البلقان. وكان الجد يقايضها أو يبيعُها للخبراء وجامعي الآثار في باريس، ومدريد أو بروكسل، كان بإمكانه التحدث لساعات عن أشياء تبدو للوهلة الأولى تافهة وصعبة الوصف! وعدا عن ذلك فقد عَرَفَ الجدُّ الطبَّ جيّداً، وامتلك أسرار العقاقير العلاجيّة.

عبثاً كان بيكور يُبدي مظهراً صارماً؛ فقد كانَ قلبُ جمال الفتيّ يشعر مع ذلك بحبٍّ سببه رابطة الدم.

وكان عقله المتسائِل يطمح إلى المعرفة؛ لكن ما كان يعجبُ الحفيدَ أكثر من سواه هو وهُم الحريّة الكاملة. وكانَ عندما ينظر من الأعلى إلى إيسكي زاغراً، يبتهج بحماسةٍ خاصّةٍ، لمحلات الفخارين والدباغين والحدادين المفتوحة، وللطنابير التي تنقل من بيت إلى بيت الجليد المطحون للبرادات، وللفلاحين الذين تغصُّ بهم الطريق إلى السوق، حاملين في سلالهم البيض والطيور، والفطائر والأعشاب...

وإذا ما تحدّثنا بصدق، فإنَّ جمالاً قد أحبَّ مُراقبةَ ذلك البيت الوحيد من بين الكثير من البيوت. حيثُ كانت جيفكا تلعب في فنائه سافرةً مع إخوتها وأخواتها، فهي لا تغطّي رأسها خلف بوابات البيتِ بمنديلها الأبيض، فتبدو ظلفائرها تحت أشعّة الشمس كما لو أنها من الذهب...

بعد انتهاء الصلاة، أشار الجد داعياً جمالاً إلى المكتبة؛ كان الهواء الجبلي يداعب بلطف الشرفات المشبكة بدوالي العنب. بدت الكُتبُ واللفافاتُ حيَّةً، تخشخشُ غير منظورةٍ بتأثير هبّات النسيم. قدّم العبد دانتشو، الذي أصبح منذ زمن جليساً وصديقاً للعجوز التركي، بانحناءة وجبة فطور من الكعك والعسل.

اقرأ الدرس؛ قالَ الجدُّ آمِراً أو مُقتَرِحاً، بعد أن أشار إلى دانتشوكي أن يخلي المكان.

تلا الحفيدُ الوظيفةَ المنزلية، التي نفّذها:

- مدينتي إيسكي، أو إيسكي زاغرا!

أنت جميلة، مضيئة، خضراء!

جيدة، كما إسطنبول وإتاكا

أتذكر جمالك تماماً...

هزّ العجوز رأسه باعتدال قائلاً:

- لا بأس.

- لا بأس، ليس جيّداً جداً أو...؟ ينقصه شيء ما؟

- إنّه حتى الآن ليس شعراً حقيقياً؛ إنّه شعر عادي، والأصح عباراتٌ مقفّاة، عزيزي جمال.

غضب الصبيّ قائلا:

ـ ما الفرق؟

ـ أنت ترى فقط الأزهار، ولا تشعر بالأرض التي أنبتتها. معنى الشعر، يا صديقي، في الارتفاع والعمق معاً؛ وليس فقط بارتفاع الأسلوب.

ـ كيف إذن؟

ـ كيف؟ ادرس أليشير نافوي! إنّه يعيش في الشعر؛ هو يسبح فيه، سيصبح "أنت"!

" الربيع لي جحيمٌ سفلي، عندما لا تكونين معي:

ولونُ الورود الحمراء عندها تحضنُهُ النار، أما لون الأبيض منها فهو جليد.

إن لم نكن معاً فحتى الربيع كالجحيم، والجنّة تصبح جهنّماً:

من دونك حتى بستان الجنّة لا يزهر في الربيع".

تمتم جمال بغضب:

ـ أعرف نافوي!

انزعج بيكور قائلاً:

ـ كيف؟ كيف يمكنك أن تقول إنّكَ تعرف نافوي؟ أنت تعرف كلماته المكتوبة على الورق فحسب!

لكنه ما لبث أن ابتسم بصدق، معتذراً عن انفعاله، واقترح فجأة:

ـ حسناً، اقرأ نافوي.

ـ " من شفتيك المعسّلتين أيُّ حديث مرّ:

لا تقولي، إنّ نافوي المسكين تمت مكافأته:

الثياب في البرد تجلب المصائب، وتَحفظُها في القيظ.

تحملُ لنا السماءُ أخباراً، بأنّ الشاه أصبح على حصانه،

مُسلّحاً ببلطةٍ ـ قمرٍ عمرُهُ أسبوعان.

ثم تابع الحفيد قائلاً:

ـ لا أدري، لماذا يَكتب، ما لا يُفهم!؟ صحيح أنّ الشعر يجب أن يسمو على غلظةِ الإنسان، لكن ينبغي أن يكون مفهوماً أيضاً. أليس كذلك؟

أجاب عالم الآثار بكثير من الإيحاء:

ـ الشعر يمكن أن يكون غليظاً أيضا، لكن على الشعب أن يعرف وجه الشاعر ووجه أمّته. ينبغي أن يرى وجهه من خلال وجه الشاعر! أقترح متابعة الدرس مع فنجان قهوة. قرع الجرس منادياً دانتشو! قهوة من فضلك! وحلاوة الحلقوم؛ الحلوى مفيدة في حالةِ الجهد العقلي.

ـ بيكور المحترم، اعذرني على شعري، لقد حاولت.

ـ أرى ذلك. سأقول لوالدك رشيد وأمّك جوغمور، بأنّك تحرز تقدماً.

ـ شكراً بيكور المحترم!

دخل دانتشو بخطوات هادئة، ووضع على طاولة صغيرة الحلوى، وفنجانين صغيرين من الخزف الصيني الرقيق، تَظهَرُ من خلال جَدرانهما حبيبات شفافة، وكأنّها حبات أرز زجاجية. قال دانتشو:

ـ تفضّلوا!

اشتدت من حولهما زقزقة السنونو؛ لاحظ ذلك الجد والحفيد، وأدارا رأسيهما معاً نحو الطيور القلقة. لقد عكّر صفوها إنسان ما، صعد بسرعة إلى بيت المتخصص رجلِ الآثار.

ـ السلام عليكم، يا عزيزي! ـ حيّا رجل الآثار الضيف.

فانحنى أمامه صاحب محل " جيليزاريا" ستيفان إيفانوفيتش. كان محلُّهُ الضخم يمارس منذ أكثر من خمس سنوات تجارة ناجحة بالمنتجاتِ المصنوعة من المعدن مع المدن الصغيرة القريبة، ويمتلك عدداً من محلاّت الحدادة.

ـ ما الذي دفعك إلى بيتي المتواضع في هذه الساعة المبكرة؟

ـ طلب منّي أصلان بيك، أن أصنَعَ له شرفات مشغولة على النمط الروماني لحمّامه؛ وهذه أين سأجدها إلاّ عندك، أيّها المحترم بيكور، أريد شراء نماذج منها؟

ـ صفقة جيّدة. توجد لدينا بقايا رومانية، صحيح، أنها صدئة بعض الشيء، لكنها موجودة. أقترح عليكم الإسبانية فهي أفضل، والفرنسية أيضاً. دانتشو! أحضر القهوة للضيف، وافتح المستودع؛ سنقوم بجولة فيه مع ستيفان العزيز.

ـ بغرائبيّتِهِ، تابَعَ ستيفان مُبْتَسِماً مناقشَةَ موضوعِهِ وقد جلسَ براحةٍ على المخدّة المخطّطةِ الحريرية الطويلة للمقعدِ المنخفض، أمام طاولةٍ ذات أرجلٍ قصيرةٍ جداً، مُنقّلاً بصَرَه بين صاحب البيت، وحفيدهِ الجميل؛ لم يفهم أصلان قانون الزخارف النباتيّة، التي تستخدم في العالم العربي، دافعاً إلى الطراز الفرنسي بكلّ المدافن الإغريقيّة والرومانية!

رشف المتخصص بالآثار رشفات عدة من القهوة، قائلاً:

ـ حسناً، هذا مثير للاهتمام.

لقد بدأ حديث سلمي بين البلغاري والتركي ببساطة نوعا ما؛ لكن العجوز أدرك، أن ذلك لم يكن أبداً، دافع ستيفان اللاهث ومحمرّ الوجه لزيارته في هذا الوقت المبكر. زد على ذلك، أن ستيفان كان يعلم، أنّه عادة ما تجري هنا دروس في الفلسفة لليافعين في مثل هذا الوقت.

ـ إليكم ما حدث؛ دخل الضيف في حديث غير مناسب؛ سرق مؤخرا الغجر الملعونون صفيحة حديديّة من المقبرة اليهودية، وجلبوها لنا لبيعها...

أجاب صاحب البيت:

ـ يا له من ذنب! أوف، إنّها خطيئة.

ـ طردهم العمال عندي بالهراوات.

ـ والصفيحة؟

ـ هرع مويشا كالقط المسلوق، صائحاً إنّها صفيحة جدّه، وجرّها بيديه وأعادها إلى المقبرة!

وانتظَرَ بيكور أن يتحدّث الضيف في الموضوع الأهم الذي أتى من أجله، ومع ذلك قال مُفكّراً:

ـ الغجر الأتراك، والغجر الصرب، والغجر البلغار قوميات مختلفة، ولهم آلهة مختلفة؛ لكن ليس لهؤلاء، أو لأولئك، أو للآخرين من ضميرٍ!

هزّ جمال وستيفان رأسيهما في وقت واحد قائلين:

ـ كلام دقيق.

أضاف جمال، وكأنّه يعتذر عن الأمّة كلّها:

ـ إنّهم يغنّون بشكل جيّد.

ابتسم الجدّ ابتسامة عريضة، ثم قال:

ـ حسنا، لا بأس، لكن انتبه في هذا الزمن لِمحفظتك!

هنا جَهَرَ ستيفان بحذرٍ بالموضوع الذي يؤلمه:

ـ لكنّنا نعيشُ جنباً إلى جنب منذ سنوات طويلة؛ لا يزعجُ أحدنا الآخر. وحتى أنّنا يُساعد بعضنا بعضاً. أليس كذلك؟

ـ صحيح تماما ـ بحدّةٍ التقطَ صاحبُ البيتِ الفكرة شاعِراً بها، وتوتّرت عروقُ جبهتِهِ.

ـ المدينة عندنا جيّدة طيّبة. الرب يرحَمُنا!

ـ نعم الله يرحمُنَا!

ـ هل سمعتم، عن الحادثة التي وقعت منذ فترة قريبة في قرية كليسورا؟ انسكب الطلاء على وجه الضيف. فأصبَحَ لونُه أحمَرَ مخيفاً، وكأنّه فليفلة بلغارية.

هزّ الثُركيان رأسيهما نفياً؛ أمّا الخادم البلغاري فقد سقطت، ولسبب ما علبة الملح من يده. انتثر الملح على الأرض. جلس دانتشو مباشرة على ركبتيه، وأخذ يجمعه بهدوء.

ـ غريب، أنّكم لم تسمعوا؛ لقد جمع الإنكشاريون مجنّدين جدداً لدورة الربيع. فمن إحدى الأسر، لم يكتفوا بأخذ طفلين، بل. ثلاثة أخوة دفعة واحدة!

رفع بيكور عينيه باهتمام قائلا:

ـ لماذا؟ لا بُدَّ من وجودِ سببٍ لذلك!

ـ كان ثمّة سبب ـ أجابَ إيفانوف ـ الأسرة لم تتمكّن من دفع الضرائب؛ لذلك أخذوا الأبناء بدل البضائع.

ـ حسناً، لماذا تخبرني بذلك؟ ـ انزعج الجدّ، وشعر بالحرج، فحفيده يسمع الحديث، والموضوع نفسه يتكرر طرحه في بيته من جديد غير مَرّة في الفترة الأخيرة.

ـ ولأنّ الأم الحامل، هاجمت الإنكشاريين بقبضتيها، أمسكوا بها، وحطّموا محتوياتِ البيت، وأسروا بناتها الفتيات. بدأت المرأة المسكينة بالصراخ إلى درجة جعلتْ سكانَ القريةِ يندفعون لنجدتِها. لكنَّ عدَدَ العسكرِ كان كبيراً، فأخذوا يجمعونَ بالقوّة عشرات النساء الحوامل في القرية. وبدأوا يتجادلون: صبيان أو بنات في بطن الحوامل؟ وهنا أريد أن أسألك، أيّها المرشد الحكيم، والمحترم من قبل أهل المدينة كلّهم، كيف تسمحون أنتم الأتراك، أن تُبقر بطون النساء الحوامل أمام أعين الجميع، وأن يُرمى الجنين في الهواء، ويُقطع بالسيف مناصفة؟ ثم يُقطّع الباقونَ في بطون أمّهاتهم؟.

فاصل ميّت، لفّ على الحضور بعُقدةٍ جامعة.

أبعد العجوز فنجان القهوة عنه، ونهض من مكانه، جال في الغرفة، حَلَّ ياقَتَهُ، وكأنّه يحرّرها من أنشوطة.

ـ ستيفان، أنت تعلم، من يستدعون للخدمة في الجيش الإنكشاري، يستدعون البلغار.

ـ هذا صحيح، ولكن يأخذونهم منذ طفولتهم المبكرة فينسونَ الأعرافَ والتقاليدَ. إنّها ثلاثة تقاليد مسيحية رئيسة ـ لا تقتل! لا تسرق! لا تزنِ! يربّيهم هناك الباشا الصالح!

ـ ستيفان، من الخيرِ أن ذلك قد حصل بعيداً عن إيكسي زاغرا! مدينتنا نموذج السلم والتعاون؛ نحنُ نعيش بشكل جيّد، ونسمح للآخرين أن يعيشوا كذلك.

ـ لكن كيف؟ كيف يحصل ذلك؟ بكل بساطة يمكن أن تتفجّر انتفاضة. العاطلونَ عن العمل... ـ المشاعرُ ملأت البلغاري الميسور المتحمّس؛ هو أيضاً قفزَ من مكانه، ـ هل قرأت ما يكتب كارل ماركس؟

ـ لقد قرأت، ماذا يكتب كارل ماركس؛ إنّه ليس محقاً؛ فهو يقسمُ المجتمع ببساطه إلى طبقةِ العمال وطبقة المستغلين، ولا يأخذ في الحسبان أبداً النمو القبلي المتفاوت في درجات التطوّر الروحي.

لم يفهم ستيفان شيئاً، ممّا كان يومئُ إليه بيكور، لكنّه حاول أن يستوعب.

ـ وفي القرآن ماذا كُتب؟ هل قيل مباشرة، أن تفعل ذلك؟ أن تقطّعَ النساء الحوامل، من دون عقاب؟

ـ كيف يمكنك قول ذلك، يا عزيزي. القرآن كتاب مقدّس؛ لكن العسكر كالعادة أناسٌ أميّون.

ـ وأولئك الذين يقودونهم، أيضاً، على ما يبدو.

ـ هؤلاء بالتحديد، متعلّمون؛ لكن تعاليمهم هذه ليست في صالح القرآن؟

ـ ماذا يعني؟

ـ جمال، أعطني من فضلك الكتاب، وافتحهُ على سورة (البقرة).

نهض الفتى، الذي أثاره الحديث السياسي المفاجئ، بحيويّة، وتناول بعناية كتاباً مجلّداً أسود، له قفلانِ ذهبيّان من على رفّ خشب الأبنوس المحفور، فتحه على الصفحة المطلوبة. تعجّل بيكور في هذه الأثناء وقال بلهجة عاطفية:

ـ إنّ الله الحكيم وعلى لسان الرسول محمد، حيّا في الناس طموحهم في البحث عن الحقيقة، لكن خدمه على الأرض يطلبون فقط إيماناً غير مشروط، مُقيّمين حب الاطّلاع، وكأنّه تعدٌ على أسس الدين! إن السورة الثانية كلها في القرآن الكريم التي تسمّى "البقرة"، مشبعة بهذه المتطلبات المفروضة: آمن، ثم آمن. لكن هناك أمل، بأنّ الحيّ البصير الحكم، لن يعاقبَ بشدّة الناس الذين يريد فهم ديانته بعمق؛ فقد قال الرسول: " **من سلك طريقاً يلتمس فيه علماً سهل الله له به طريقاً إلى الجنة..** "، أمّا عبيده على الأرض، فأمرهم مختلف؛ إنهم في حقيقةِ الأمر يعاقبون هؤلاء "الكفّار". وهنا تكمن خطيئتهم.

حدّق العجوز بعينين نصف مُغمضتين، ووضع إصبعه وسطَ الصفحة وطلب من حفيده قائلا:

ـ اقرأ بصوت عال!

﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللّهِ وَبِالْيَوْمِ الآخِرِ وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ (8) يُخَادِعُونَ اللّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلاَّ أَنفُسَهُم وَمَا يَشْعُرُونَ (9) فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللّهُ مَرَضاً وَلَهُم عَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْذِبُونَ (10) وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُوا فِي الأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ (11)﴾ القرآن الكريم (سورة البقرة).

تفاجأ ستيفان جداً لما اقتبسه من القرآن، وارتبك متلعثماً:

ـ تريد أن تقول، إنّهم يفعلون ذلك بأميّتهم العميقة؟ يا لهم من تعساء! ثم رسم إشارة الصليب على صدره.

أجاب العجوز بحزن:

ـ حدّد الله الرحمن الرحيم في عظمته بوضوح فئة غير المؤمنين، ومن لا يجب قتله حتى في أثناء الجهاد. وكما قيلَ، فإنّ من يخلّ بهذه المحرمات من دون سبب مهم، يصبح مجرماً ومرتداً عن الإيمان بالله.

ـ لماذا إذن كلّ هذا الموت في البلقان؟ كم من القتلى يسقط عاما بعد عام؟ والجميع كما تلاحظ، الجميع يُقسمُ بمحمّد!

ـ لم يدعُ محمّدٌ أبداً لتصفية حاملي المعتقدات الأخرى جسديّاً، بل على العكس، سعى هو بنفسه ودعا المؤمنين، كي يقومَ المسلم المؤمن بكل شيء، بغيةَ جذبِ غير المؤمن إلى دينه... أمّا مَن يُسمّون بالمتأسلمين، فلا يعدّونَ مسلمين، فهم يُفسّرون الإسلام على طريقتهم الخاصّة ووفقا لمصلحتهم. هم بالذات مَن ينشرون تصوّراً مشوّهاً عن الإسلام كدين للقسوة، يُشجّع على القتل.

ـ وهل الأمر غير ذلك؟

ـ الإسلام؛ دين السلام، والإيمان والتسامح المتبادل المشترك، دين الخير!

تجمّد دانتشو عند الباب حاملاً علبة الملح، أخذ ستيفان يذرَعُ الغرفةَ بوتيرةٍ أسرعَ:

ـ نعم، نعم!

وجد العجوز نفسه، وكأنّه على ثلاث جبهات، فمن جهة حفيده الذي لم تكتمل شخصيّته، ولم يترسّخ خياره، ومن جهة أخرى عبده دانتشو، ومن جهة

ثالثة ـ صديقه ـ الثري، صاحب تجارة الحديد، لذلك كان يشرح بتأنٍّ، متخيّراً الكلمات محاولاً نطقها بشكل صحيح باللغة البلغارية التي كان يجيدها بامتياز، ذلك أنّه ولد هنا في إيكسي زاغرا، وينوي أن يموت فيها:

ـ أنزل الحكيم بوضوح قائمة الكائنات الحيّة، إذا أمكننا تسميتها كذلك، التي يجب أن تحيّدها ولا تؤذيها في أثناء القتال؛ وهي: النساء والأطفال القُصّر؛ وكبار السن؛ والمعاقون والمرضى؛ والفلاحون والعمال المياومون؛ والكهنة، بغضّ النظر عن معتقداتهم؛ أهل الذمّة؛ الإنسان غير المسلم، الذي يعيش في ظلّ السلطة الإسلامية ويدفع الضرائب اللازمة، أو ببساطة غير المسلم وليس من مواطني الدولة الإسلامية؛ والموحّد؛ غير المسلم الذي وقّع مع المسلم اتفاقاً على عدم الاعتداء؛ والمُستأمن؛ غير المسلم، الذي أُعطي الأمان؛ أي الذي ضمنت لَه الأمن...

ـ توقف، أيّها المحترم؛ هذا يصعب فهمه؛ لأنّ كثيرين جدا في الحروب يستندون إلى كتابكم المُقدّس بالذات. هل كُتب هناك بدقّة، متى يجوز قتل غير المؤمن؟

ـ هذه الاستثناءات ثلاثة فقط: إذا حمل الناس الذين تشملهم الفئة المذكورة بأنفسهم السلاح، وشاركوا في الأعمال القتالية لصالح العدوّ؛ وإذا استخدمهم العدوّ " كدروع بشرية"، وكذلك في أثناء المعركة، وبخاصّة في الليل، لا تستطيع أن تميّز من يقف أمامك؛ يمكن في هذه الحالات، ويجب قتل الجميع من دون استثناء؛ إنّ الله يغفِرُ للمسلم مقدماً هذه الخطيئة. تُعممُ في أثناء الحرب المحظوراتُ الآتية: الصَلم، أي قطع الأذن، والأنف أو أيّ أعضاء أخرى في جسم الإنسان، ويمنع قتل المواشي والحيوانات الأخرى باستثناء تلك الحالات، التي يكون ذلك فيها ضرورياً؛ لاستخدامها في الطعام. يُمنع إتلافُ المحاصيل، وأراضي المراعي، والبساتين، وبساتين الخضرة، وكروم العنب، والأراضي الزراعية الأخرى.

يُمنع تسميم الآبار ومصادر المياه، ويُمنع أيضاً هدم البيوت والمنشآت الأخرى من دون أسباب مسوّغة...

طرقَ أحدهم البابَ، واهتزّ الجرس فجأة بحدّة.

هرع الخادم نحو المدخل قائلاً:

ـ هذه بائعة الحليب! أعتقد أنّها بائعة الحليب.

ـ حسنا، هدأ العجوز التركي تماماً فجأة، هيّا جمال، تعال معنا إلى المستودع، فما دُمْنَا لم نتمكّن من دراسة الشعر اليوم، عليك أن تجيبني عن الطقوس الدينية، بينما يختارُ الضيف النقوشات لشبك شرفات حمّام أسلان.

توجّه الثلاثة إلى أكثر الأماكن المثيرة للاهتمام في المسكن الفريد. الذي بدا واضحاً أنّ اختياره لم يكن مصادفةً. فقد زيّنتِ الممرّ العريض للمستودع من اليسار واليمين بقايا أعمدة يونانية ورومانيّة، وشكّلت أقبيتها مواد من العمارة الأتروسكية[1]؛ قناطر دائرية، أي جسور حجرية نصف دائرية، مرصوفة بطريقة تجعَلُ أحجارَها المنفصلة تشكّلُ نصف دائرة، يسنِدُ بعضها بعضاً وتوزعُ ضغطها العام على ركائز من اليمين واليسار. وهناك تماثيل مرمر بشرية نصفية من الثقافة اليونانية. وبقايا عربات رومانية. ومزهريّات، مُجمّعة من أجزاء " من الحضارة البيزنطية"، ونماذجُ عِدّة لأرضيّاتٍ مرصّعة بالفسيفساء اليونانيّة...

وأخيراً اقتربوا ممّا كان يثير اهتمام الزبون: بوّاباتٌ قديمةٌ وحديثة، وأسوارٌ، وحواجز، وأسيجة، ودربزينات، وأسيجة سُلّم وشرفات، وأقواس، ومشبكات، وأثاث، وشواخص طرقات، ومقاعد، وأقواس، وأحواض زهور، وشوّايات، وأواني مواقد، وفوانيس، وجسور...

ـ اختره، من فضلك ـ اقترح الأثريّ على الزائر ـ وأنت جمال أجبني، منذ متى يدعونا المؤذّن للصلاة؟

الجد كان ذكيّاً. لقد أراد بوضوح تغيير موضوع الحديث، وأدرك الفتى ذلك، لأنّ المُعلّم وجّه له سؤالاً سهلاً.

ـ ظهر تقليد الدعوة للصلاة، قبل انتقال الرسول إلى مكة (الهجرة) ـ أجاب جمال بثقة ـ

---

[1] الإتروسكونية الاسم الحديث لحضارة عاشت في إيطاليا القديمة في منطقة توسكانا الحالية تقريباً، في القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد.

ثم سمع معلومات جديدة بالنسبة إليه، غير متوقعة على الإطلاق:

ـ نعم، هذا صحيح، لكن هناك رأياً آخر. بعد الانتقال، وفي العام الثاني للهجرة تقريبا. أدخل الرسول طقس الأذان على مثال قرع الأجراس عند المسيحيين وصوت المزمار عند اليهود. بداية دعا المؤذن الحبشي بلال بن رباح الناس في الشوارع إلى الصلاة، لكن بعد فترة من الزمن، أصبح يستخدم أعلى نقطة في المدينة. ووجدت كذلك أساليب مناطقيّة للدعوة للأذان: ففي مدينة فاس (المغرب) كانوا يعلّقون راية على المئذنة، أمّا أوقات الظلام ــ فقد أضاؤوا مصباحاً. وكان في أندونيسيا يُعلن عن بداية الصلاة، في بعض المساجد بأصوات الأجراس القرصيّة تحت تأثير البوذية.

أدرك ستيفان، أنهما يحاولان جذبه إلى ديانتهما، لكنّه استمع باهتمام.

حتى أنّه سأل:

ـ ماذا تعني كلمة أذان، أنا لا أفهم جيّدا اللغة التركية.

ابتسم صاحب البيت قائلاً:

ـ إنّها ليست تركيّة؛ شاعت في القبائل العربية ما قبل الإسلام عادةٌ تمثّلت بإطلاقِ نداءٍ من أجل جمع أبناء القبيلة إلى المجلس العسكري. وقد كُلّف بذلك شخص، أسموه منادياً أو مؤذّناً. فعل "أذّنَ" يعني باللغة العربية " "أن تصيح أمام العامّة".

انحنى ستيفان إلى الأرض، واختار صفيحة معدنيّة مزخرفة برأس حصان.

قال الرجل العجوز بهدوء:

ـ خمسمئة ليرة.

ـ خمسمئة ليرة؟؟؟

هنا، عرض العجوز نموذجاً آخَرَ مبسّطاً:

ــ هذا بخمسِ ليرات فقط؛ إنها قطعة مماثلة، وقدْ حافظت أكثر على جودتها.

ــ بيكور المحترم، راودتني الفكرة الآتية: لقد عرفت حاخاماً اسمه

رابيوبوت، وقد غيّر اسم عائلته، وأصبح " حاخام من برونتو". هل مؤذّنكم بلال بن رباح حاخام أيضاً؟

ـ لا أعرف؛ لم أفكّر بذلك.

كان الزائر في هذه الأثناء يُمعن النظر في شبك عليه أُسود مكشّرة عن أنيابها.

صاحب المحل ذكَرَ السعرَ، كي لا يشتري الشاري هذا الشيء الفريد من نوعه:

ـ سبعمئة ليرة.

ـ سبعمئة ليرة؟؟؟

لكن بيكور تابع تربية الحفيد بهدوء:

ـ يجب ألّا تستغرب، عندما يهديكم الله تعالى الخبرة والمعرفة والقيم، من الضروري التواصل معه فحسب. جمال، كم مرّة في اليوم ينبغي أن نُصلّي؟

ـ خمس.

ـ متى؟

ـ أوقات الصلاة اليومية تُحسب حسب قواعد خاصّة مرتبطة بالموقع الجغرافي للمكان: حسب خطوط الطول والعرض، وأوقات السنة كذلك. وضع الشمس يحدّد "الجدول الزمني" للصلوات؛ صلاة الفجر في الشتاء للمسلم ستكون متأخّرة، أمّا صلاة العشاء ففي وقت مبكر، مقارنة بالصيف. وحتى في اليوم الواحد وفي أماكن مختلفة، حسب موقعها، يجب أن تقام الصلوات الإسلامية في أوقات مختلفة؛ مثلاً، إذا قامت صلاة الفجر في عدن الساعة 5،14 صباحاً، تكون في إستطنبول في اليوم نفسه الساعة 5،27، أما في ديار بكر فالساعة 4،52.

ـ صحيح، أعتقد أننا سنكتفي بهذا القدر اليوم. هل لديك أسئلة؟

نظر التلميذ إلى البلغاري قائلاً:

ـ قد يكون، لاحقا؟

ـ حسناً. هل اخترت شيئاً ما؟

وتراكضت عينا ستيفان؛ حاول الاستفسار عن الأسعار، وبعد أن سمع أرقاماً خياليّة، وافق على شراء ثلاثة نماذج لأزمان ليست قديمة جدا، بل متأخرة بما فيه الكفاية.

عاد الجد والحفيد إلى الجلسة بعد أن خرج الضيف. مستغرقاً في مراقبة طيران السنونو، وفكّرَ كلٌّ منهما بما يشاء.

وأخيراً، سأل الحفيد:

ـ ستيفان، لا يؤمن بالإسلام! وكذلك دانتشو. لكنّ سلوكهما أفضل وأكثر استقامة من أولئكَ الذين يُقطّعون أجسادَ الأطفالِ في بطون أمّهاتهم! كيف ذلك؟

غَطّى بيكور جبينَهُ براحتِهِ، وقال:

ـ جُنَّ العالمُ! غرقَ الناس في الرذائل. مسيحيّينَ ومسلمين، وبوذيّين. الجميعُ من حولنا. إنّهم لا يريدون العمل! لا يريدون القراءة! ولا يريدون التفكير! يستطيعون فقط، الدخول إلى بيت الجار، والاستيلاء على ما عمل عليه، وبحث عنه، وفكّر فيه طوال حياته! هذا أسهل بالنسبة إليهم.

ـ وماذا عن اللّه؟ إنّه يدين ذلك.

ـ يدين، وسيعاقب؛ هناك في السموات بعد الموت.

ـ ألن يكون ذلك متأخرا؟

التفت العجوز بغضب نحو الحفيد، الذي يخرج بشكل واضح بأسئلته عن الدين، لكنّه لم يجدْ ما يجيبُ به، بأن زفَرَ بعمق!

اقترب موعد صلاة الصبح، وانتظرت الأم جوغمور جمالاً فترة طويلةً لتناول طعام الفطور. أمّا دانتشو فقد غلى الكسكسي في الحليب للأثريّ الجليل، متبّلاً إيّاها بصلصة من الطماطم الطازجة مع الكوركوم والفلفل الأصفر. دغدغت رائحة الصلصة الأنوف والأعصاب.

سقط من السماء على الأرض، بلا رحمة، وهج حرارة فولاذية زرقاء. شكا

العشب تحته، وتألّمت رؤوسه.

مدّ جمال رقبته وحاول أن يرى: من أين، ومن تحتِ أيّة أشجار يتهادَى ضحكُ الصبيّةِ جيفكا الفَرِح.

سأل العجوز:

ـ ماذا تُتمتم؟

ـ أريد حفظ شعر نافوي؛ أريد حفظه مدى الحياة.

ـ نافوي يجب فهمه. ثُمَ يُحفَظُ بعد ذلك تلقائياً؛ حسناً. اقرأ بصوت عال.

" الربيع لي جحيمٌ سفلي، عندما لا تكونين معي:

ولونُ الورود الحمراء عندها تحضنُهُ النار، أما الأبيض منها فهو جليد.

إن لم نكن معاً حتى الربيع كالجحيم، والجنّة تصبح جهنّماً:

من دونك حتى بستان الجنّة لا يزهر في الربيع".

هزّ العجوز رأسه قائلاً:

ـ جيد، انصرف الآن.

وخَرَجَ الصبيُّ غيرَ راغبٍ من برودة مكان الجلسة إلى قيظِ الشارع. نظر مرّة أخرى إلى بوابات جيفكا المُقفلة ثم انصرف إلى البيت.

انحنى دانتشو منبّهاً:

ـ الطعام على المائدة.

سأله ربّ البيت وجها لوجه:

ـ أترانا أنتَ أيضاً وحوشاً؟

أجاب العبد بشجاعة:

ـ ليس الجميع.

خفض التركي عينيه إلى بقايا عمود رخام روماني:

ـ انظر هنا دانتشو! هنا، هنا. هل ترى؟ أجبني! ما هذا؟

ـ رخام.

ـــ لا ، لـيس رخامـاً؛ إنّـه الـزمن؛ كـان زمـن الأتروسـكيين، والرومـان، واليونانيين، لقرونٍ طويلةٍ احتلّ الإغريق هـذهِ الأرض ثمانمئة عـام! أين هـم الإغريق دانتشـو؟ أيـن ذهبـوا عنـدما أتـى الخـان كـروم؟ مـن حـارب قائـدكم كوبـارت؟ وأسياروخ؟ هل حافظ هؤلاء على الوصايا؟ لماذا وكيف أتت بيزنطة وانتصرت؟ كم من الدماء سالت على هذه الأرض؟ كم سال منها في بلغاريا؟ وها هـم الأتـراك هنـا منذ (500) عام. لكن من سينثرُ روحَه دماً من أجلها ، بعد ذلك يا دانتشو؟ هَلْ سيكونون أفضل؟ تعتقد ، أفضل؟

بصبر ونزاهة خالصة حنى الخادم رأسه، قائلاً:

ـ تناول الطعام من فضلك، حليب جيّد تعطيه بقرة سلمى؛ دسم، ورائحته زكيّة. ترعى هذه العجوز اليهودية الماكرة بقرتها في مرعى رافيل الكسول قرب معسكر الإنكشارية. لا أحد يجرؤ غيرها على الاقتراب من الحقل! تَفَضَّلْ شمّ؛ تفوح منها رائحة الهندباء الورديّة!

مراجعات

د. حسن حميد*

وليم دين هاولز

مؤسس الواقعية في الأدب الأمريكي!

عرفت الحياة الأمريكية بعد انتهاء الحرب الأهلية (1861 ـ 1864) ثورة اقتصادية كبيرة حتى أصبحت البلاد الأمريكية مجتمعة وكأنها مصنع كبير يموج بالحركة والنشاط والفعالية، كما عرفت انتعاشاً اقتصادياً لم تعرفه سابقاً بعدما أدت هذه الحرب الأهلية إلى إلغاء كل القوانين وأنظمة العبودية، وإعادة الحياة الطبيعية ما بين شمال الولايات المتحدة الأمريكية وجنوبها، وبسبب من هذا المناخ الاجتماعي توجه الأدب الأمريكية نحو الكتابة الواقعية، والتأسيس لكتابات أدبية تدور حول قضايا المجتمع الأمريكي، ولا تقلد الأدب الإنكليزي، فبرزت تجارب أدبية ذات روح أمريكية خالصة، ومنها تجربة الكاتب الأمريكي المعروف وليم دين هاولز الذي أسس للمذهب الواقعي في الأدب الأمريكي الحديث بعيداً عن التقليد والمحاكاة للأدب الإنكليزي سواء أكان هذا الأدب شعراً أم نثراً،

* قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

ودعا إلى استعادة الوعي الأمريكي بأهمية الموضوعات المؤرقة، والقضايا الحساسة التي يعيشها الشعب الأمريكي، وتوجيه الأنظار إلى الأسئلة التي تعصف بالمجتمع الأمريكي في الجنوب الذي راح يعيد بناء الحياة التي أهلكتها الحرب الأهلية، وكذلك الشمال الأمريكي الذي لم تكن تأثيرات الحرب أقل مما كانت عليه في الجنوب، وشيوع الروح المادية في المجتمع التي تدعو إليها القيم الجديدة الباحثة عن تكديس الثروة ومطارتها للمزيد منه في آن.

ومثلما سعت السياسة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى إيجاد مكانة مرموقة لها بين بلدان العالم، سعى الأدب الأمريكي إلى إيجاد مكانة مرموقة له بين الآداب العالمية تميزه بخصائص، وموضوعات، وتجارب أمريكية خالصة من أي تقليد أو محاكاة، ولعل أهمها على الإطلاق تجربة هاولز.

ولد وليم دين هاولز سنة 1837 في ولاية أوهايو، ولم يتلق تعليماً مدرسياً رسمياً إلا في مرحلة المدرسة الابتدائية، لكنه عمل على تثقيف نفسه باقتناء الكثير من الكتب ومخالطة المثقفين، والتردد على الصحف والمجلات ومخالطة الأدباء والكتّاب والصحفيين، والاستفادة من تجاربهم، عمل في مهن عدة تتناسب وعمره قبل أن يبلغ الحادية والعشرين، ثم مضى بعد ذلك ليعمل في الصحافة حين راح يكتب تقارير عن حياة الناس ويرسلها إلى الصحف والمجلات، وطوّر عمله الصحفي من الوصف والمشاهدة والملاحظة والتعليق إلى استنطاق الناس والتعبير عن آرائهم في الكثير من القضايا الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية عبر استطلاعات صحفية لفتت الانتباه إليه، وهذا ما عزز حضوره بين الناس، فانخرط في غير نشاط اجتماعي، وأصاب حضوراً في المنتديات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وقد كان صاحب نظرة اشتراكية مع احترام الطبقات الارستقراطية التي قبلت بإلغاء قوانين الرقيق، وأسهمت في إسقاطها، وخاصة ارستقراطية الشمال الأمريكي.

كتب في عام 1860 سيرة حياة إبراهام لنكولن ونشاطه السياسي بوصفه رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية أوقف حياته للدفاع عن القضايا الاجتماعية الأمريكية، بوصفه محامياً، وفي مقدمتها إلغاء العبودية، وقد أذاع هذا الكتاب

عند نشره صيت هاولز ورفع من شأنه ليس في عالم التأليف والأدب فحسب، بل رفع من شأنه في عالم السياسة لأن الكتاب قرئ من قبل رجالات السياسة قبل غيرهم، وبذلك أضحى هاولز صديقاً مقرباً لأهل السياسة، فعين قنصلاً للولايات المتحدة الأمريكية في مدينة البندقية الإيطالية، فعاش سنوات الحرب الأهلية الأمريكية في البندقية، بعيداً عن آثارها الوخيمة، فكتب كتابين لهما علاقة بالسيرة وأدب الرحلات، الأول عنوانه (حياة البندقية) أوقفه عن الحديث عن المكان الإيطالي، وتاريخ البندقية، والتركيبة الاجتماعية للمجتمع فيها، وحين عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1868، عمل في الصحافة، فالتحق بمجلة الأطلسي الشهيرة محرراً فيها، ثم ما لبث أن تولى إدارتها، وبات نجماً صحفياً يسعى إلى أصحاب المكانة، وأهل التعبير، وأبدى نشاطاً كبيراً في مجالات الثقافة، وخاصة في الجانب التقليدي، فقد دعا إلى تعزيز جوانب المدرسة الواقعية في الأدب، والالتصاق بالواقع الأمريكي والتعبير عنه، والابتعاد عن التحليق في فضاءات الخيال من جهة، والابتعاد عن تقاليد الآداب الأوروبية، وقد قال في هذا المجال: "لتكفّ القصة عن اختلاق الأكاذيب عن الحياة ولتصور الرجال والناس كما هم فعلاً، تستفزهم الدوافع والأهواء إلى الحد الذي نعرفه نحن جميعاً"، وقال أيضاً: "نريد الواقعية الأمريكية التي هي ليست أكثر أو أقل من معالجة الموضوع معالجة صادقة".

عاش هاولز فترة طويلة من حياته في مدينة بوسطن المدينة التي عاش فيها طفولته، والتي عرف فيها مذاق الشهرة، وقد بقي فيها حتى عام 1891، ثم انتقل إلى مدينة نيويورك لكي يتولى رئاسة تحرير مجلة (كوزمو بولتيان)، وهي مجلة أدبية واسعة الانتشار، كانت تعد المقياس الحقيقي لتطور الأدب الأمريكي من جهة، والمقياس الحقيقي لتطور التجارب الأدبية الأمريكية من جهة ثانية، وقد نشر هاولز قصصه التي أذاعت شهرته، في هذه المجلة، وغدا هاولز مركز الحركة الأدبية في مدينة نيويورك مثلما كان مركز الحركة الأدبية في بوسطن، وسرعان ما التفّ حوله مجموعة من الأدباء والكتاب الذين ناصروه في رؤيته لتعزيز جذور الأدب الواقعي الأمريكي، وإبراز خصوصياته بعيداً عن أية مشابهة أو مماثلة، ومع أنه لم يفضل العيش في مدينة صاخبة ضاجة مثل نيويورك، غير أنه بقي فيها

سنوات طوالاً، وقد وصفها بقوله "إنها مدينة تذكرني بفتاة لعوب ذات جاذبية ساحرة.

ألّف هاولز أكثر من ثمانين كتاباً في أجناس الأدب المختلفة، فكتب في الرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، وأدب الرحلات، وأدب السيرة، واليوميات، وقد صوّر حياة الناس في المجتمع الأمريكي وهم في أطوارهم الجبلية المختلفة الطفولة، والشباب، والكهولة، والشيخوخة، كما صوّرهم وهم في أعمالهم، ونشاطاتهم، وسلوكياتهم في الليل والنهار، وقد تحاشى أن يتحدث عما أسماه بالحياة السرية للأشخاص، وخاصة العلاقات العاطفية، وما يصوّرها من مشاهد خادشة للحياء، لقد أراد أن يجعل الأدب في صورته الظاهرة والواقعية، وليس في صورة ما تجسده التخيلات، أو ما تنزع إليه النزوات والشهوات، وقد قام بتقديم صور، وأحداثٍ، ووقائع تجلو ما في الحياة الأمريكية من تناقضات، ومشكلات، وتشعبات ليس من أجل النقد فحسب، وإنما من أجل أن يقول إن حياة الأمريكيين كانت كذلك في ذلك الزمان.

تأثرت كتابات هاولز كثيراً بأمرين اثنين هما: الأول هو الأسلوب الصحفي، فأسلوبه إبلاغي، إخباري، مكثف، لا وجود للخيال فيه، مع أن وصفه للطبيعة، وحراك الناس وتفاعلهم، فيه شطط خيالي جلي، والأمر الثاني هو أنه أراد الوقوف تحت سقف نظرته الواقعية لتأسيس أدب واقعي يحكي عن الحياة ويصفها ويجلو ما فيها من مشكلات، وما تريده من أهداف وغايات، لهذا فإن أدبه بسيط في عباراته، جلي في أسلوبه، تترادف فيه المشاهد من أجل الإبلاغ لا من أجل التعبير، فالوصف هو سيد أعماله الأدبية، حتى لتبدو الأحداث هي صاحبة البطولة في قصصه ورواياته وليست الشخوص، ومن أعماله الأدبية التي تعبر بوضوح عن نظرة هاولز الواقعية روايته الأولى (شهر العسل) التي تنوس ما بين الوصف، والسرد، والرسم الواقعي لحادثة سعيدة هي زواجه، صحيح أن هذا العمل لم يلق انتباهاً من القراء، لكنه لاقى ترحيباً من النقاد الذين عدّوا هذا العمل العتبة الأولى لاتجاه الواقعية في الأدب الأمريكي.

أما الروايات الأهم في تجربة هاولز فهي: حادث عصري، وقيام سايلز لابام، وخطر الثروات الجديدة، ففي (حادث عصري) سرد واقعي عن قصة أسرة تعاني

من مشكلة الطلاق، وبيان عن مظلومية المرأة داخل المجتمع الأمريكي البادية في مثلث حاد الزوايا، انفصالها عن زوجها، ثم انفصالها عن أولادها، ثم سمعتها الاجتماعية، وهذه الأمور الثلاثة لا يعاني منها الرجل مثلما تعاني منها المرأة، والرواية الثانية (قيام سايلز لابام) تجلو الحال الواقعية في المجتمع الأمريكي والمتمثلة في ضفتين اثنتين هما: الطبقات الجديدة التي أثرت فاغتنت في فترة قصيرة، والطبقات الأخرى التي غرقت في المشكلات الاجتماعية فازدادت فقراً، وما يفعله الناس في الضفتين، في الأولى يحاول الأثرياء تعزيز ثرائهم من دون هواده، وفي الثانية يحاول الفقراء انتشال أنفسهم مما هم فيه ومن دون إبطاء أو هوادة أيضاً، ويسرد هاولز أحداثاً واقعية أدّت إلى الثراء السريع، مثلما يسرد أحداثاً واقعية أدّت إلى فقر سريع أيضاً، وفي الرواية الثالثة (خطر الثروات الجديدة) يتحدث عن عالم التمدن، والثروات، والأنانية، والعزلة، وانقطاع الصلات، والمطارادت التي تشجع عليها نهم الثروة، وقد باتت هذه الروايات الثلاث أشبه بالكتاب التعريفي للمجتمع الأمريكي وهو في أجلى صور الواقعية، كما صارت أشبه بالمرآة التي يوافقها الأمريكيون ليروا صورهم فيها وهم يركضون في دروب المال للاستحواذ عليه.

تنقّل هاولز بين صحف ومجلات أدبية وثقافية كبيرة، وهذا ما طبع حياته الأدبية والفكرية بالروح الصحفية، وبأجواء السلطة الثقافية.

أما قصص هاولز فقد عدا الحب تعقيدات حياة المدينة وتأثيراتها وطابعها الذي يسم الناس، وأجواء المدن المتمثلة بالسرعة، والفردية، والعزلة، وعدم الاختلاط، وإماتة المشاعر، والصخب والضجيج، والازدحام على كل شيء، وحول كل شيء، والجشع، وتكديس الأموال، والانغماس في الملذات، وهذه القصص ليست متفوقة من الناحية الفنية، ولكنها مهمة من حيث الريادة، ومن حيث تمثل الواقعية، وتوكيدها كنهج جديد للأدب الأمريكي.

لقد أراد هاولز أن يقول إن المثال الأمريكي في بداية القرن العشرين، أو لنقل في الفترة التي أعقبت انتهاء الحرب الأهلية الأمريكية لم يعد الرجل البطل، أو الجندي المضحي، وإنما غدا الرجل الذي يجمع أكبر كمية من المال وليس رجل

القانون، أو رجل السياسة، أو القيادي الفذ، إنه عصر المادية ولا مثل أعلى في مثل هذا العصر سوى المال المحب له، والساعي إليه، الجامع له.

وتخوّف هاولز من أن الشيخوخة تزحف نحو الحياة الأمريكية الفارقة في حمّى المال، ولم تتلاشَ مخاوفه إلا عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى التي أحسّ بأنها ستكون صدمة لهؤلاء اللاهثين وراء المال، لقناعته بأن الحرب هي إحدى مفاعيل المال الشريرة.

لم يكن لـ هاولز كبير التأثير في مدونة الأدب الأمريكي من حيث البراعات الفنية، ولكن تأثيره كان كبيراً من حيث وضع أسس الريادة للأدب الأمريكي الذي يعالج المشكلات الأمريكية، وبروح أدبية أمريكية من دون أنفاس أوروبية تخالفها أو تغشاها.

توفي هاولز سنة 1920 وهو يحذر سياسات الولايات المتحدة الأمريكية من أن تتأثر بتوجهات الأوروبيين المتطلعين إلى استعمار العالم من جديد، تماماً مثلما دعا الأدب الأمريكي ألا يتأثر بالأدب الأوروبي أو يحاكيه.

مراجعات

خليل البيطار*

إطلالة على تجربة الشاعر السويدي توماس ترانزترومر

تناغمات القصيدة وروح الشاعر المندغمة بتعاسة البشر

ما الأدب إن لم يكن استجابة لدواعي التعاسة؟ هكذا عبر جورج سيمنون، وما الشعر إذا لم يندغم بالهم الإنساني؟ وإذا لم يلتقط الجمالي في الكون والطبيعة وحياة البشر، ويعلنه احتجاجاً على القبح المعمم والتوحش المنفلت من عقاله.

والشعر في الدول الإسكندنافية ظل مغرّباً عن القارئ العربي، نتيجة ضعف حركة الترجمة، وربما نتيجة سياسات هذه الدول ونأيها بنفسها عن مشكلات المنطقة العربية ومشكلات الدول المفقرة كافة.

* قاص وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

وقد أهدى الشاعر السويدي توماس ترانز ترومر لعشاق الحداثة قصائد جمعت البساطة والغنائية والعمق المعرفي والتصوير البارع، وقدم مشروعاً شعرياً وحياتياً، صعد بوساطته إلى الصف الأول بين شعراء أوروبا المعاصرين، وأنجز دزينة من المجموعات الشعرية المميزة، وواجه بفنه إعاقته الجسدية، وإعاقات العصر وانحداره الأخلاقي، وظل واثقا بقدرة الشعر على بلسمة عذابات البشر.

ولد الشاعر في إستوكهولم العاصمة السويدية عام 1931، أبواه مصور صحفي ومُدرّسة، انفصلا وهو طفل، فعاش مع والدته في بيت جده لأمه، ضمن أسرة ميسورة من الطبقة الوسطى، وكان الجد والأم صديقين له، وعشق الموسيقا والشعر مبكراً، ودرس الأديان وتاريخ الأدب وعلم النفس في الجامعة، وتخرج عام 1956، وعمل مرشداً نفسياً في سجن روكسونا للقاصرين، وبدأت قصائده تنشر في الصحف والدوريات منذ أوائل خمسينيات القرن الماضي، وصدرت مجموعته الأولى وعنوانها(سبع عشرة قصيدة) عام 1954، ولفت شعره النقاد والمهتمين، وفاز بجوائز عديدة، من بينها: شلغرين، وبترارِكا، وبيلوت، ونونينو الإيطالية، ونجم الدب الأكبر من الصين، وجائزة الأكاديمية السويدية التي يعدونها (نوبل الصغرى)، وتوج رحلته الشعرية بالحصول على جائزة نوبل للآداب عام 2014.

أبرز مجموعاته الشعرية: أسرار على الطريق عام 1958، السماء نصف المكتملة عام 1962، تناغمات وآثار عام 1966، رؤى ليلية عام 1970، دروب عام 1973، بلطيقيات عام 1974، حاجز الحقيقة عام 1978، من أجل الأحياء والموتى عام 1989، جندول الحزن عام 1996، اللغز الكبير وقصائد هايكو عام 2004، وله كتاب سماه (ذكرياتي تراني) صدر عام 1993.

وترجمت أعماله إلى لغات عالمية عديدة من بينها العربية، وصدرت أعماله الكاملة باللغة العربية عن دار بدايات بجبلة عام 2005، نقلها عن السويدية قاسم حمادي، وراجعها وقدم لها أدونيس، وجاء في مقدمته: توماس ترانز ترومر جذوره منغرسة في أرض الشعر، وفي أصوله الكلاسيكية والغنائية والرمزية، ويصعب تصنيفه في مدرسة، وهو واحد ومتعدد، المرئي في شعره وغير المرئي، وشعره تركيب واحد تنبعث منه ذات الشاعر كعطر يفوح من وردة العالم.

وهذه إطلالة على تجربته الغنية عبر اختيارات منوعة من بعض مجموعاته الشعرية، لا أدعي أنها تغطي جوانب تجربته جميعها.

في مجموعته (من أسرار الطريق) التي ضمت أربعة عشر نصاً معنوناً، وهي الثانية في قائمة إصداراته، ومن عناوينها: لوحة الطقس، ابتهال، أسرار على الطريق، يقول في نصه الأول: يتلألأ محيط أكتوبر بارداً/ بزعانف أوهامه/ لم يبق شيء يذكّر/ بالدوار الأبيض لسباق الزوارق/ شعاع كهربائي فوق القرية/ بطيئة تهرب الأصوات كلها/ أحرف هيروغليفية لنباح رسمت/ في الهواء فوق الحديقة/ حيث الفاكهة الصفراء تخدع الشجرة وتسقط. ص85.

يتعانق في النص الزمن بحركة الأشياء والطبيعة، حيث الأصوات الهاربة، والفاكهة التي تسقط، وسباقا ت الزوارق، والزبد الأبيض المحيط بها الذي لم يتبق منه شيء، وحيث البرودة تحيط بكل شيء حتى بالأوهام نفسها، إنه خريف العمر والإحساس بثقل الزمن وبرودة الطقس.

وفي قصيدة (ابتهال) يقول: أحياناً كانت حياتي تفتح عينيها من الظلمات/ عندما كنت أرى حشوداً عمياء مضطربة/ تمر في الشوارع بحثاً عن معجزة/ كنت أقف غير مرئي/ كمثل طفل عندما ينام مرتعباً/ مصغياً إلى خطوات قلب ثقيلة/ طويلاً، طويلاً إلى أن يقذف الصباح خيوط الضوء/ في الأقفال، وتنفتح بوابات الظلمة. ص101 هنا عودة إلى ذكريات الألم المحتدم والرعب المخيم، ورصد الانتقال من العتمة إلى ضوء المعرفة، ومن الحصار المضروب إلى الانعتاق.

وفي قصيدة (أسرار على الطريق) التي حملت المجموعة عنوانها، يقول: ارتطم ضوء النهار بوجه النائم/ فازداد حلمه حيوية/ لكنه لم يستيقظ/ ارتطمت العتمة بوجه من كان/ يمشي بين الآخرين تحت/ خيوط شمس جزعة وكثيفة/ فجأة أظلمت، كهطول مطر غزير/ كنت في مكان يتسع للحظاتِ كلها/ متحف فراشات/ مع ذلك لا تزال الشمس حادة كما كانت/ كانت ريشتها المتلهفة ترسم العالم. ص99 .

هذا التنقل بين العتمة والضوء والتلوين الذي يمنح الأشياء جمالاً ومعنى ودهشة، وبعداً أوسع مما تعنيه الألفاظ، إنها رؤية الشاعر التي تشبه ريشة الرسام

البارع، الذي يحشد اللحظات المهمة والأحداث الانعطافية في لوحته الشعرية، ونحن في النص إزاء مطابقات فنية، وتموج بين اليقظة والحلم، وبين الشمس الرسامة والمطر الهاطل الذي يغمر كل شيء.

وفي مجموعته من (أجل الأحياء والموتى)، التي ضمت سبعة عشر نصاً معنوناً، منه :القبطان المنسي، شوارع شنغهاي، أقواس رومانية، رباعيات أول أيار، في قلب أوروبا، الدبور الذهبي، يقول في قصيدة (رباعيات أول أيار): غابة في أيار، هنا حياتي كلها تتطيف/ حمل شاحنة غير مرئي، غناء عصفور/ في برك صامتة، علامات استفهام، من يرقانات بعوضية ترقص بغضب/ أهرب إلى الأمكنة نفسها/ هواء بارد من البحر، تنين الجليد يلعق رقبتي/ فيما ترسل الشمس لهيبها/ يحترق حمل الشاحنة بألسنة نار متأججة! ص363.

هذا المزج البارع بين الواقع وأطيفه، وبين غناء العصفور والبرك الصامتة، وبين هواء البحر والجليد الجاثم كتنين، وبين الشمس اللاهبة وحريق الشاحنة، لوحة تكثر فيها التفاصيل، وتظل فيها علامات الاستفهام من دون إجابة.

وفي مجموعته (جندول الحزن) التي صدرت عام 1996، وضمت ثمانية عشر نصاً معنوناً، ومنها: نيسان وصمت، أوراق كتاب الليل، مدينتان، رحيل ليلي، هايكو.

في قصيدة (مدينتان) توظيف للفارقة بين الضياء والعتمة، وللعلاقة المعقدة بين التخوم والضفاف المتوترة، يقول: على ضفتي المضيق، مدينتان/ الأولى مظلمة، ومحتلة من العدو/ وفي الثانية تشتعل المصابيح/ الضفة المضيئة تنوّم الضفة المظلمة مغناطيسياً/ أسبح إلى الخارج بنشوة/ في المياه المتلألئة/ صفرة بوق أصم تخترق داخلاً/ إنه صوت صديق، احمل قبرك وامش! ص408.

يغلب التكثيف على هذه القصيدة وعلى أسلوب ترانزترومر وقصائده ومقطوعاته جميعها، وتظهر القدرة على التقاط الصور المفاجئة والمفارقات اللافتة، ويضاف إلى ذلك تأمله الفلسفي في مغزى الحياة، وتوقّفه عند اللحظات المؤلمة التي تمر كعاصفة ترجّ حياتنا، وتتركنا في حال من الاختلال والعجز، وقد لمس الشاعر عياناً هذه اللحظات، إذ أنه حين زار صديقه أوكي نوردين عالم النفس والشاعر

ومدير سجن القاصرين الأحداث خارج مدينة أسكلستونا، تأثر كثيراً بما رآه، ثم أرسل مجموعة من قصائد الهايكو القصيرة، كبطاقة معايدة عام 1959، لكن هذه القصائد اللماحة لم تنشر إلا عام 2001 بإستوكهولم، يقول فيها:

(حياة أحرفها خاطئة/ لا يزال الجمال حياً/ كمثل الوشم)!

هذا التقابل والتضاد بين مظاهر القبح والتشوش وحماقات الحياة، وبين حضور الجمال الدائم القادر على إعادة التوازن إلى الأشياء والنفوس.

(عندما اعتقل الهارب / كانت جيوبه ملآنة/ بفطر الأنانية).

إنها صورة أخرى للقبح، ولمظهر منتشر من مظاهره هو الأنانية التي تعكر صفو الحياة، وتبعث في النفوس الغضب والاحتجاج ضد من يستأثرون بكل شيء.

(ضوضاء المصانع/ وخطوات الحارس الثقيلة في برج المراقبة / أربكت الغابة).

هنا وخزة ذكية لضجيج الآلات الصناعية، ولنواتج هذا العصر المرعبة، التي أنتجت اختلالات كثيرة في النفوس وفي الغابة.

(يشرب الولد حليباً/ ويغفو آمناً في زنزانته/ أم من حجر).

وهذه صورة سوداوية لطفل تحيطه وهو رضيع جدران الزنزانة، أو أسلاك سياج المخيم، وقد تغلغل التحجر إلى قلب الأم.

يغلب على مقطوعات الهايكو القصيرة لدى الشاعر هذا التجاور الغريب بين أحرف الحياة الملتوية وبين مساحات الجمال، والبراعة في التوغل إلى دواخل الناس والأشياء، والشاعر خبير بما يجول فيها من تصنّع وشك ووجع وخيبة، إذ عمل مرشداً نفسياً قبل تفرغه للكتابة، وعشق الموسيقا بذائقة شاعر، وإن لم يتقن العزف على أية آلة، وأصداء الإيقاعات والتقطيع في الجمل متصل بهذا العشق.

ولم يخش الشاعر أعاصير الطبيعة المدمرة، ولا أعاصير الحياة ومشكلاتها المعقدة، ووجد في الفن وسيلة مجابهة لكل أشكال الظلم والتدمير. ورأى أن الإعصار والعاصفة كائنان معزولان ضعيفان، لا يعمران طويلاً، رغم تدميرهما

للمنازل والغابات، إنهما مسكونان بالهشاشة، ومحكومان بالزوال السريع، بينما الشعر شعلة دائمة التوهج والحضور في وجدان القراء وعقولهم، لذلك أخلص للقصائد، وانتصر على إعاقته، وواصل الكتابة بعزم قبطان، وذائقة شاعر واثق بقدرة الشعر على قهر الأعاصير الحياتية التي ما فتئت تعاود سيرتها المتوحشة الأولى. وقد زار الشاعر سورية بصحبة زوجته وصديقه أدونيس قبل عقدين، وقرأ أدونيس مختارات من قصائده على مسرح الحمراء بدمشق، وقد حضرت تلك الأمسية المميزة.

محمد الحفري*

"العطر" ... قصة قاتل

تعد رواية العطر قصة قاتل لمؤلفها "باتريك زوسكيند" من أشهر الروايات العالمية وأهمها ليس لأنها فقط تتحدث عن الأجواء التي كانت سائدة في فرنسا في القرن الثامن عشر وحسب بل من أجل بطلها "جان باتيست غرنوي" ابن الحرام وابن قاتلة الأطفال من شارع "أوفير" كما وصفته مرضعته التي رمته وقد أفرغ ثدياها من الحليب، وقد ترجم هذه الرواية للعربية نبيل الحفار.

* قاص وروائي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

البطل في هذه الرواية نجا من الموت مرات ومرات واختياره للحياة نابع من التحدي والكراهية وكأنه يقول للحياة ها أنا ذا قادم وقد كانت صرخته مدوية حين أطلقها من تحت طاولة السلخ حيث دعا نفسه من خلالها إلى الحياة وأمه إلى المقصلة فقد اتهمتها السلطات بجرائم قتل الأطفال ونفذت بحقها حكم الإعدام، وقد امتلك أفضل أنف في الكون ويعرف بالفطرة روائح العالم كله فهو عبقري بما تعنيه تلك الكلمة، لكنه بالمقابل بطل استثنائي ويكاد العقل ألا يصدق أن مثل هذا الكائن قد عاش يوماً فوق هذه المعمورة.

أعادته المرضعة إلى الأب "تيرير" شاكية من جشعه ولم تقبل أن تعيده إلى حضنها ثانية على الرغم من كل الإغراءات المادية التي قدمت لها فهو مسكون بالشيطان كما تعتقد، ولعل هذا ما دفع الأب "تيرير" إلى إبعاده قدر الإمكان عن المدينة، فهو طفل يبعث منظره على الريبة والخوف والتوجس حيث وضعه عند المدام "غايار" التي كانت تقبل بكل الأطفال في تلك الفترة، ولعل ذكاء الكاتب يتجلى في هذه الشخصية التي لا تعرف الخوف ولا تشعر بالبرد أو الدفء الإنساني وعندما أنجبت أطفالها لم تحزن على من مات منهم ولم تفرح ببقاء من بقي، ليقول لنا إن هذه الصفات تشمل البطل الرئيس في هذا العمل وقد تكون أغلب صفاته وأفعاله لها علاقة بتلك المرأة التي عاش عندها حتى سن الثامنة تقريباً.

لم يتعلم الطفل في الدير سوى بعض الكلمات لكن مربيته اكتشفت قدرته على الرؤية عبر الورق والقماش وعدم خوفه من العتمة ويعرف ما هي الأشياء المخبأة خلف الجدار، وحين أضاعت نقودها ذات مرة دلها على مكانها بكل سهولة وهو يقرأ المستقبل ويخبر عن زيارة ضيف قبل وصوله وعن العاصفة قبل وقوعها، لم يكن يرى بعينيه بل عبر حاسة الشم التي أصبحت مع الزمن أكثر دقة، ولأنه بصير والبصير يجلب الشؤم والخراب والأهم من ذلك يعرف مخابئ النقود فقد قررت تلك السيدة التخلص منه ليعمل في محل دباغة الجلود وهي تدرك أن فرصته في الحياة تكاد أن تكون غير موجودة هناك . لكن غرنوي الذي صرخ وهو وسط أكوام اللحم في المسلخ ونجا من أمراض عدة ومن السقطة في بئر يتجاوز عمقه ستة أمتار نجا أيضاً من خطورة عمله في المدبغة حيث المواد الكاوية والخطيرة على حياة الإنسان والجمرة الخبيثة التي أصيب بها خرج منها سالماً، لكن وجهه ازداد بشاعة

نتيجة الدمامل التي بقيت كعلامات فارقة عليه ، لقد كان يعمل بصمت وهو يعرف أن حياته لا تساوي شيئاً عند صاحب العمل .

ونحن نعتقد أن مؤلف الرواية قد أطال كثيراً في المقطع التاسع منها وهو يتحدث عن العطور وأشهر محلاتها في باريس وكيفية تحضيرها مما أعاق الحركة السردية للرواية وكادت أن تميل نحو الترهل لولا أنه عاد إلى شدها من جديد حين جاء البطل بالمصادفة حاملاً بعض الجلود إلى أشهر محل في باريس وهناك حقق معجزته الأولى أمام صاحب المحل حيث استطاع أن يركب له عطر الحب الشهير في تلك الآونة خلال دقائق من دون أن يحتاج إلى قياسات وتجارب كما يفعل أصحاب تلك المهنة ، فقد كان يدرك بالفطرة وعن طريق حاسة الشم فقط الكمية اللازمة من المحاليل لكل عطر من العطور ولقد غدا صاحب ذلك من الأثرياء بفضل تشغيله لذاك القزم قبيح المنظر "غرنوي" الذي اخترع عطوراً كثيرة منها عطر ليلة نابولي وعطر ملكة الليل الشهير، كل ذلك الجهد كان مقابل أجر زهيد وشهادة مهنية والحرية التي كان يريد الحصول عليها .

تلك العطور لم تكن تعني شيئاً لبطل الرواية العبقري ولم تكن لتلبي طموحه ، فهو يريد الحصول على عطر خاص لا يمتلكه أي إنسان في العالم وقد بدأ العمل للحصول عليه عندما قتل فتاة جميلة وخزن عطرها في قارورة صغيرة ، وبعدها اعتزل البشر ليعيش سنوات عدة وحيداً في مغارة فوق جبل بعيد عن الناس ، وحين عاد بدأ بملاحقة ضحاياه من الفتيات الجميلات، كان يشتهي عبق بشر بعينهم، أولئك القلة النادرة الذين يلهمون الحب هم الذين يبحث عنهم ذاك القرادة المتوحد ، المتوحش الذي لم يعرف الحب في حياته .

حين ثارت الضجة وبدأ البحث المتواصل عن قاتل الفتيات في فرنسا كان لدى غرنوي أربع وعشرون قارورة تحتوي على شذا أربع وعشرين عذراء وحين قبض عليه كان قد قتل فتاة جديدة ، طالب الناس بإعدامه واجتمعوا بالآلاف أمام ساحة المحكمة ليضغطوا عليها من أجل هذا الشأن لكنه حين أطل عليهم تراجعوا عن ذلك وراحوا يرجون المحكمة كي لا تنفذ حكم الإعدام بحقه ، فقد كانت إطلالته تشبه إطلالة الأنبياء والقديسين ولها فعل السحر وحتى ذوي الضحايا أحبوه وتمنوا عليه أن يعيش بينهم وهذا ما سعى من أجله البطل طوال حياته .

البطل عينة جديدة من البشر لا يمكن أن توجد إلا في مثل هذا الزمن الفاسد

كما تقول سطور الرواية فقد كان "غرنوي" كالبكتريا المنيعة وعاش مثل قرادة في أسوأ الظروف منتظراً الفرصة كي يختزن في داخله أجمل عطور العالم، وذلك القزم الأحدب والأعرج الشنيع من الداخل والخارج قد جعل من نفسه محبوباً والفضل لا يعود لأحد بل له بالذات وكلما ازداد كرهه للبشر عبدوه أكثر وإذا كان للعطر مراحل شبابه ونضجه وشيخوخته فعطر الحب والروح لابد أن يبقى متوازناً.

لقد نجح الكاتب نجاحاً باهراً في وضع النهاية المناسبة لنصه وبطله الذي خزّن في داخله آلاف العطور ولأجلها نال عفو المحكمة والناس لكنه وفي المقابل كان ينتظره مصير مماثل لمصير من قتلهم وذلك حين التقى بعدد من المشردين في مقبرة تقع بالقرب من باريس والذين هجموا عليه ومزقوا جسده وتقاسموه بينهم طمعاً في العطر الذي يفوح منه .

وعن تلك النهاية نقول لقد وضعنا الكاتب وبطريقة ذكية منه في حالة التباس وشك بما حصل فقد اتهمت المحكمة ذلك العطار الذي عمل عنده البطل بقتل الفتيات وأثبتت عليه ذلك وأصدرت بحقه حكم الإعدام ليجعلنا نعود ونسأل ألم يكن غرنوي هو القاتل ؟ وعلى الرغم من أن بطل هذه الرواية ليس له أي توجه ديني ولا يعرف أي شيء عن الدين لكن الكاتب وفي هذه اللقطة من العمل بالذات يظهر التعالق والارتباط بين هذه الرواية وبين نصوص دينية أخرى بعضها يؤكد قتل السيد المسيح أو صلبه وبعضها ينفي ذلك.

رواية العطر ـ قصة قاتل ـ من الروايات الفاخرة والأنيقة حقاً تلهث خلف الحدث المتعلق ببطلها وما يحيط به من أخطار وظروف صعبة وقهرية. رواية تذكر على صعيد أمثلة الروايات الشهيرة في العالم فهي تمتلك مقومات هذا الفن الجميل وجديرة بالمتابعة وهنا لابد من الإشارة إلى أن الكاتب" باتريك زوسكيند " هو من مواليد عام 1949م في بلدة "أمباخ" الواقعة على بحيرة "شتارنبرغ " القريبة من جبال الألب ويعيش متفرغاً للكتابة بين ميونخ وباريس، درس التاريخ في جامعة ميونخ وعمل في أماكن مختلفة، كتب القصص القصيرة وسيناريوهات سينمائية ولم يعرف ككاتب إلا عام 1981 حين كتب مسرحيته الشهيرة عازف " الكونترباس" وبراويته المعروفة باسم العطر قصة قاتل في عام 1985م التي ترجمت إلى عشرين لغة وفي عام 1987م حصل الكاتب على جائزة غوتنبرغ لصالون الكتاب الفرانكفوني السابع في باريس.

ترجمة وإعداد
منير الرفاعي*

نوافذ

متابعات أدبية وأخبار ثقافية

جائزة نوبل: تاريخ حافل بالغرائب.. والفضائح

- رفض (برناردشو) نوبل يوماً ما لأنها "طوق نجاة يلقى به إلى رجل وصل فعلًا إلى بر الأمان، ولم يعد عليه من خطر".
- ويستغرب (ماركيز) كيف مُنحت الجائزة في حياة (تولستوي) عشر مرات من دون أن تلتفت إليه؛
- بينما يتخوف (ماريو فارغاس يوسا) من أن يحوز جائزة نوبل للآداب في سنة قادمة لاعب كرة قدم بعد أن مُنحت السنة الماضية للمغني الأميركي (بوب ديلان).

* مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب



يبلغ عمر جائزة نوبل، أرفع الجوائز العالمية وأشهرها، نحو (116) عاماً، شهدت خلاله العديد من الحالات التي أثارت الكثير من الجدل والاستغراب والفضائح، وهذا ما سنقف عند كثير منه هنا بعد أن نلقي ضوءاً على من حاز "نوبل للآداب" هذا العام.

.1.

البريطاني الياباني (كازوو إيشيغورو) يفوز بجائزة نوبل للآداب 2017

فاز الكاتب البريطاني كازوو إيشيغورو، بجائزة نوبل للآداب لعام 2017.

وكتبت الأكاديمية في حيثيات قرارها أن إيشيغورو "كشف، في رواياتٍ مشحونةٍ بعواطفَ قويةٍ، الهاويةَ الكامنة وراء شعورنا الوهمي بالتواصل مع العالم."

وقال إيشيغورو إنه "مذهول" من نيله الجائزة.

ووصفت الأكاديمية كتابه الأشهر "The Remains Of The Day" "بقايا النهار" الصادر عام (1989) بأنه «رائعة أدبية»، وقد حول إلى فيلم سينمائي من بطولة أنطوني هوبكينز وإيما تومسون. وقد نالت هذه الرواية جائزة بوكر الشهيرة في عام 1989.

وأكدت الأمينة العامة الدائمة لأكاديمية نوبل السويدية التي تمنح الجائزة: "إذا ما خلطنا جين أوستن وكافكا، نحصل على كازو إيشيغورو، ولكن يجب أن نضيف مارسيل بروست للخليط، مع مزجه بحذر."

ويعد إيشيغورو رقم 29 بين الفائزين بنوبل ممن يكتبون بالإنكليزية، ولكنه يختلف عن معظم الفائزين بجائزة الأدب في أنه يتمتع بأسلوب قريب للقارئ، فهو نادر في أنه محبوب من القراء وناجح تجارياً، كما أنه يحظى بتقدير النقاد في آن معاً. وقد تحولت كتبه لأفلام سينمائية وحلقات تلفزيونية في وطنه اليابان.

وقد ولد إيشيغورو عام 1954 في ناغازاكي اليابانية، وانتقل في عام 1960 وهو في سن الخامسة إلى بريطانيا بسبب دواعي عمل والده، عالِم المحيطات. وتعكس أعماله هذه الثقافة الثنائية. ونال درجة الليسانس من جامعة كنت عام

1978 ، ثم نال الماجستير من جامعة إيست أنغليا في الكتابة الإبداعية عام 1980. وحصل على الجنسية البريطانية عام 1982.

وتدور أحداث روايته الأولى" A Pale View of Hills منظر شاحب من التلال" الصادرة عام (1982)، والثانية، الصادرة عام 1986، An Artist of the Floating World "فنان من العالم الطليق" –كما تُرجمت إلى العربية - في ناغازاكي، بعد سنوات قليلة على الحرب العالمية الثانية.

وأوضحت الأكاديمية أن "الموضوعات التي يرتبط بها اسم إيشيغورو حاضرة منذ البداية: الذاكرة والزمن والتوهم الذاتي"، وأضافت: "يبرز ذلك خصوصاً في أحداث روايته "بقايا النهار"، وأكدت أن "كتابات إيشيغورو مطبوعة بأسلوب تعبير مكبوح بعناية، ومستقل عن الأحداث المختلفة الدائرة."

وأصدر إيشيغورو 8 كتب، وأعد سيناريوهات أفلام ومسلسلات تلفزيونية، وصدر آخر أعماله عام 2015، وهو بعنوان "The Buried Giant".

وقبل نيله جائزة نوبل للآداب كان كازو إيشيغورو قد نال جوائز أدبية عدة رفيعة في بريطانيا، بينها جائزة البوكر عام 1989.

ويجمع إيشيغورو الكتوم بين التأمل الياباني والهدوء البريطاني، وكان يحلم بأن يكون مغني بوب، يؤلف نصوصه على غرار بوب ديلان وليونارد كوهين. وهو يتمتع بأسلوب أدبي من الأجمل بين أبناء جيله، مع أن الإنكليزية ليست لغته الأم.

ويعزز فوز كازوو إيشيغورو هيمنة الكتاب باللغة الإنكليزية على سجل جائزة نوبل للآداب، مع 29 فائزاً، في مقابل 14 يكتبون بالفرنسية.

ويعد منح إيشيغورو الجائزة هذا العام - كما يقول مراقبون - عودة بها إلى مسارها الأدبي في أعقاب منحها للمطرب الأمريكي والشاعر، بوب ديلان.

ومرة أخرى، أفلتت جائزة نوبل من كتاب وشعراء مخضرمين، من أمثال فيليب روث ومارغريت آتوود وكلاوديو ماغريس وأدونيس وميلان كونديرا وهاروكي موراكامي. وقد منحت جائزة نوبل للأدب للمرة الأولى عام 1901، وكافأت في غالبية المرات روائيين من الذكور، في مقابل 14 امرأة فقط، يبلغ

متوسط أعمارهم 65 عاماً. وتبلغ قيمة الجائزة 9 ملايين كورونة سويدية (نحو 1.1 مليون دولار أميركي).

ونذكر أن الأكاديمية السويدية تلقت 240 مقترحاً بترشيحات للفوز بجائزة نوبل للآداب لعام 2017، ووافقت عليها. وبلغ عدد المرشحين من هذه الجهات 195 مرشحاً.

.2.

عظماء لم ينالوا "نوبل!"

"العظماء الذين لم يكونوا كذلك أبداً" هو عنوان مقال لغابرييل غارسيا ماركيز، يتناول فيه بنَفَس ساخر أحقية الأدباء الذين سبقوه بالفوز بجائزة نوبل. يستغرب الكاتب الكولومبي كيف مُنحت الجائزة في حياة ليو تولستوي عشر مرات من دون أن تلتفت إليه، وكيف استثنيت قامات أدبية بعلو هنري جيمس ومارسيل بروست وخورخي لويس بورخيس، على حساب أسماء أخرى نُسيت أعمالها بعد سنوات قليلة من تتويجها على عرش الأدب العالمي، منها من لا يعدّ نفسه أديباً، وبعضها لم يكن كذلك بالفعل، مثل رئيس الوزراء البريطاني في فترة الحرب العالمية الثانية وينستون تشرشل. ليست الانتقادات لاختيارات لجان التحكيم محدودة بفترة زمنية، إذ استمرت بعد مقال ماركيز ومن أسماء لا تقل وزنا عنه. ماريو فارغاس يوسا كان أبرز المنتقدين لفوز "المغني" الأميركي بوب ديلان السنة الماضية، إذ تخوّف أن تُمنح نوبل للأدب في سنة قادمة إلى لاعب كرة قدم. الكاتب البيروفي انتظر سنوات طويلة على قائمة الترشيحات، وهذا له أمثلة عديدة في السنوات الأخيرة، اخترقهم ديلان بغرابة شديدة لدرجة بدا معها أنه هو نفسه غير مصدق للخطأ الحاصل. عدّوه شاعراً. صحيح أن الرجل يكتب كلمات أغانيه، وقد تكون كلمات مؤثرة في أغان جميلة، لكن أن يكافأ عنها بنوبل للآداب؟

عام 2015 لم يكن إعلان فوز البيلاروسية سفيتلانا ألكسييفيتش مفاجئا، لكن النمط الذي اعتمدته في كتاباتها، نمط "الأصوات المتعددة" كما تمت تسميته، يظل غير مألوف في الوسط الأدبي، إذ هو أقرب إلى العمل الصحافي

التوثيقي منه إلى الأدبي التخييلي، تقوم الكاتبة من خلاله بتسجيل أقوال عدد كبير من الناس الذين شهدوا الواقعة التي تكتب عنها أو من على صلة بمن فقد أو قتل فيها (كارثة تشيرنوبل النووية، أهالي الجنود الروس المقتولين في أفغانستان...) وتوردها في مقاطع قصيرة.

على عكس ألكسييفيتش التي نقلت الصحافة إلى الأدب، قام ماركيز بنقل الأدب إلى الصحافة منذ عمل صحافيا في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، داعيا إلى تحويل التقرير الصحافي إلى شكل من أشكال الكتابة الأدبية، وتُعدُّ هذه دعوة رائدة، تصح اليوم أكثر من أي وقت مضى، فلماذا سيقرأ الناس الصحف إن كانت ستكتب بلغة جامدة كالتي يمكن أن يسمعوها في الراديو أثناء قيادة السيارة، وعلى التلفزيون معززة بالمشاهد والصور؟

.3.

من أوروبا وإليها

يبدو مثيراً للضحك أن الجائزة الأشهر في العالم، التي تقدم نفسها بوصفها "عالمية"، لا تفارق أوروبا حتى تعود إليها، وفي كثير من المرات إلى فرنسا تحديدًا، حتى إن أحد تعليقات العام الماضي من بعض كُتّاب إسبان أن نوبل أخطأت، ليس لأنها راحت لـ بوب ديلان، إنما لأنها لم تذهب لكاتب فرنسي. بجلاء، نوبل جائزة أوروبية، يظن القائمون عليها أن الشعر والرواية والمسرح اختراعات أوروبية، بل ويظنون، كما يبدو لنا، أن الأوروبيين وحدهم القادرون على تطوير هذه الفنون. هذا لا يمنع، ذرًا للرماد في العيون، أن تذهب لكاتب عربي، وآخر صيني، أو تستجيب لانفلات جمالي لاتيني، أو يفوز بها كاتب تركي، حتى الولايات المتحدة تعاملت معاملة الغرباء، كل ذلك مجرد هامش على الجائزة، مجرد حمرة الخجل حتى تعود مجددًا إلى أوروبا. لكن كلمة "عالمية" استمدت كيانها من أوروبا، فباتت مرادفًا لها، كل ما هو أوروبي عالمي بالضرورة، في تأكيد للهيمنة الغربية على كل شيء ومن ضمن ذلك الثقافة نفسها، ليس غريبًا، بالتالي، أن تكتسب جائزة أوروبية سمعة عالمية مع أنها موجهة بالأساس للكاتب الأوروبي.

.4.

فضائح وغرائب ومعلومات عن جائزة نوبل

يمتد تاريخ جائزة نوبل لما يقارب الـ (116) عامًا، شهدت العديد من الحالات التي أثارت الكثير من الجدل والاستغراب، وهذا ما سنحاول رصده في تقرير عن أبرز فضائح أرفع الجوائز العالمية وأشهرها.

في شهر تشرين الأول من كل عام توزع جوائز الفريد نوبل الست في الأدب والفيزياء والكيمياء والطب والفيسيولوجيا (علم وظائف الاعضاء) والاقتصاد والسلام. جوائز نوبل كلها تمنح في السويد ما عدا جائزة السلام تمنح في أوسلو عاصمة النرويج. الجهة المقررة للجوائز هي: الأكاديمية السويدية ،الأكاديمية السويدية للعلوم ومعهد كارولنسكا واللجنة النرويجية لجائزة نوبل.

- **حقائق عن نوبل:**

- نال جائزة نوبل 109 من الروائيين والشعراء منذ عام 1901، وتوقفت في أعوام 1914، 1918، 1935، 1940، 1941، 1943.
- لم تمنح الجائزة مناصفة إلا في أربع مرات، عام 1904 بين فريدرك ميسترال وخوسيه إتشيجاراي، و1917 بين كارل جيلوروب وهنريك بونتوبدان، و1966 بين شموئيل عجنون ونيللي زاكس، و1974 بين إيفيند يونسون وهاري مارتنسون.
- أغلب الفائزين بالجائزة من مواليد شهر حزيران.
- متوسط أعمار الفائزين عند فوزهم 65 عامًا.
- أصغر الفائزين كيبلينغ، عن عمر 41 عامًا.
- أكبر الفائزين دوريس ليسينغ، عن عمر 88.
- من 109 فائزين 14 سيدة.
- رفض الجائزة اثنان: بوريس باسترناك عام 58، وسارتر عام 64.
- النوع الأدبي الأكثر فوزًا هو السرد الروائي، 77 من الفائزين الروائيين.

- مع أن المعروف عن نوبل أنها تمنح عن مجمل أعمال الكاتب، إلا أنها في 9 مرات منحت عن عمل بعينه، مثل "العجوز والبحر" لـ همينغواي، "بودنروك" لـ توماس مان.

- لم تقسّم جائزة نوبل الفائزين بها بحسب بلدانهم، بل بلغاتهم. هكذا كانت الإحصائية كالآتي: الإنكليزية 28 مرة، الفرنسية 14، الألمانية 13، الإسبانية 11، السويدية 7، الإيطالية 6، الروسية 6، البولندية 4، النرويجية 3، الدنماركية 3، اليونانية 2، اليابانية 2، العربية 1، البنغالية 1، الصينية 2، التشيكية 1، الفنلندية 1، العبرية 1، المجرية 1، الآيسلندية 1، الأكسيتانية 1، البرتغالية 1، الصربية / كرواتية 1، التركية 1، الإيديشية 1.

- **حول جائزة نوبل للسلام:**

الأب الروحي لجائزة نوبل هو الصناعي السويدي ومخترع الديناميت، ألفريد نوبل .إذ قام السويدي نوبل بالمصادقة على الجائزة السنوية في وصيته التي وثّقها في (النادي السويدي – النرويجي (في 27 تشرين الثاني.1895

جائزة نوبل للسلام توزع سنوياً في العاشر من تشرين الأول في أوسلو عاصمة النرويج .ان البرلمان النرويجي هو المسؤول عن ترشيح أعضاء اللجنة النرويجية المسؤولة عن منح جائزة السلام .إن سبب اختيار الفريد نوبل النرويج مكاناً لتوزيع الجائزة حسب اعتقاد اللجنة، إن ألفريد نوبل اعتقد بأن التقاليد العسكرية في النرويج أقل من مثيلاتها في السويد وذلك في نهاية عام 1800 .الجائزة قيمتها سدس القيمة الإجمالية لجائزة نوبل. توقف منح الجائزة خلال احتلال النازيين للنرويج بين عامي 1939ـ و1943 وبسبب الحرب العالمية الثانية .لحد الآن وزعت 128 جائزة للسلام 103 منها لأشخاص منفردين و 25 لمنظمات 16 .امرأة حصلت على هذه الجائزة وأصغر حائز هي ملالا يوسفزاي 17 سنة من باكستان.

هنالك انتقادات وجهت الى اللجنة النرويجية لجائزة نوبل للسلام من مختلف الشخصيات بسبب منح هذه الجائزة لبعض الشخصيات غير المناسبة حسب اعتقادهم وهذه بعض الاسماء : هنري كسينجر واسحاق رابين وشمعون بيرس وآل غور وباراك أوباما والاتحاد الاوروبي ومناحيم بيغن.

- **فضائح وأخطاء:**

إن تاريخ جوائز نوبل طوال 116 سنة من الجائزة حافل بالأخطاء والفضائح فيما يخص ظروف منح الجائزة وكذلك ما حدث في حفلات الجائزة. وسنورد هنا ما نشره الصحفي السويدي جوهان نيلسون في جريدة سيدسفنسكان الجريدة المركزية للإقليم الجنوبي في السويد في السادس من تشرين الأول 2014.

أ. في جائزة نوبل الأدب:

1. 1901م: وهي السنة التي بدأ فيها منح الجائزة:

أول من حصل على جائزة نوبل للآداب هو (رينييه سولي برودوم) وهو شاعر فرنسي - لم يعد يذكره أحد اليوم - برناسي (من جماعة الفن للفن) الذي يعدّ الأدب غاية في حد ذاته ولا يمكن استعماله وسيلة لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية.

لقد احتدم النقاش في الأكاديمية السويدية وهوجمت من الصحافة بسبب هذا الاختيار غير المناسب. كما اعترض على منحه هذه الجائزة 42 شخصية سويدية أدبية من بينهم الروائي المعروف أوغست سترندبيرج والفنان التشكيلي أندرسن زورك. لقد كانوا واثقين كل الثقة بأن الأكاديمية السويدية ستختار الكاتب العظيم (ليف تولستوي) مؤلف الحرب والسلام بدلاً منه. وكان هذا الاختيار خطأ فادحاً.

2. 1908: تسوية مخيبة للآمال:

رودلف ايوكن فيلسوف ألماني ولد 1845 وتوفي عام 1926 حصل على جائزة نوبل للآداب لسنة 1908. المشكلة كانت أنه لم يكن أحد من الأدباء يعرفه.

السبب الذي دعا الأكاديمية السويدية أن تختاره هو الصراع في داخل الأكاديمية بين مجموعتين من المتنافسين مما أدى إلى هذه التسوية المخيبة للآمال.

3. 1953: تشرشل.. أديباً!!؟؟

تم منح جائزة نوبل للآداب سنة 1953 لرئيس الحكومة والسياسي البريطاني المعروف وينستون تشرشل، مع أنه لم يكتب شيئًا في حياته سوى مذكراته عن

الحرب العالمية الثانية، وهذه الأخيرة لا ترقى أصلاً إلى أي مستوى إبداعي يستحق التتويج، فعدَّ الكثيرون أن فوز تشرشل مسيس، ولا علاقة له من قريب أو من بعيد بالاستحقاق الفعلي. ويبدو أن فوزه بالجائزة كان نوعاً من الانخراط العميق للأكاديمية السويدية في معارك الحرب الباردة بين المعسكرين الشيوعي والرأسمالي. وما دامت السياسية قد سيطرت على الأدب فلا مانع أن يفوز سياسي ومحارب عتيد بأرفع جائزة أدبية.

4. 1958: باسترناك.. خوفاً لا إرغاماً:

بوريس باسترناك كاتب روائي وشاعر روسي ولد عام 1890 وتوفي عام 1960 حصل على جائزة نوبل للأدب عام 1958 لروايته (دكتور جيفاكو) ولقد رفض الجائزة بسبب خوفه من أن يتعرض إلى مضايقات من فاشية ستالين ولكن ليس بسبب أن النظام الستاليني قد أجبره على الرفض. وهذا يذكرنا بالكاتب الروسي ميخائيل شولوخوف الذي قبل جائزة نوبل للأدب لأنه يعدّ اعترافاً من العالم الغربي بالواقعية الاشتراكية أسلوباً من أساليب الأدب الحديث آنذاك في عام 1965 الذي وصفته الأكاديمية السويدية "لقد ابتكر أسلوباً يتميز بالقوة الفنية الصادقة وخلق سلسلة من الشخصيات التاريخية في حياة الشعب الروسي".

5. 1964: سارتر.. ندم .. وخذلان:

جان بول سارتر زعيم الفلسفة الوجودية نال جائزة نوبل للأدب عام 1964 ولكنه رفضها ولم يذهب الى ستوكهولم ليستلمها.

لكنه بعد ذلك ندم على رفضه الجائزة، وحينما طالبهم بقيمة الجائزة رفضت الأكاديمية السويدية طلبه.

6. 1970: رفض.. فقبول.. ثم إعادة اعتبار:

الكاتب والروائي والمسرحي والمؤرخ الروسي ألكسندر سولجنيتسين الذي منح جائزة نوبل للأدب عام 1970 طُرد من روسيا لاستلامه الجائزة، لكنه عاد إليها عام 1994.

في البداية أجبر ألكسندر على رفض الجائزة لخوفه من عدم السماح له بالعودة إلى بلاده إذا ما ذهب إلى السويد.

وفي إحدى النقاشات الحادة في التلفزيون السويدي هاجم الكاتب السويدي المعروف فيلهلم موبيرج (مؤلف كتاب المهاجرون) أولف بالمه رئيس وزراء السويد من الحزب الاشتراكي الديمقراطي آنذاك لموقف الحكومة الذي وصفه (بالموقف الجبان) من على شاشة التلفزيون . لقد مُنح سولجنيتسين جائزة نوبل لنشره ثلاثية (أرخبيل غولاغ) ـ (كلمة غولاغ معناها الإدارة العامة للمعتقلات) وكانت الرواية تتضمن تفصيلات عن الفظائع التي كانت تمارس في منظومة السجون ومعسكرات العمل القسري للفترة بين 1918 ـ 1956 من وجهة نظره.

وللعلم فإن الرئيس فلاديمير بوتين قد أعاد الاعتبار له، ومنحه جائزة الدولة الروسية.

7. 1974: "نوبل" تمنح نفسها "نوبل":

الكاتبان السويديان إيفيند يونسون وهاري مارتينسون تقاسما جائزة نوبل للأدب عام 1974.المشكلة كانت أنهما فقط عضوان في الأكاديمية السويدية التي تمنح هذه الجائزة .وتبع ذلك نقاشات حادة بين الأعضاء . فقد عدّوهما غير مؤهلين للتصويت على منح الجائزة لنفسيهما. ومع ذلك نالا الجائزة.

"العجائب السويدية" لا تنتهي هنا فأغلب الفائزين السويديين كانوا أعضاء في لجنة التحكيم من ضمنهم الفائز بالجائزة عام 1912، و "إريك كارلفلت" الذي منحت له الجائزة عام 1919 ورفضها، ثم أصرت اللجنة إصرارا غير مسبوق على منحه الجائزة بعد وفاته سنة 1931 ليصبح الأديب الوحيد الذي فاز بالجائزة مرتين، والوحيد الذي فاز بها بعد وفاته!

ب. وفي مجالات أخرى من الجائزة:

8. 1911: تعصب ذكوري.. وتحدٍ:

في عام 1911 حازت العالمة الكيميائية الفرنسية من أصل بولندي ماري كوري (زوجة بيير كوري الكيميائي وهو أستاذها (على جائزة نوبل في الكيمياء ولكن قبل حفلة توزيع الجائزة اكتشف بأنها كانت على علاقة غير شرعية بـ بول لانكفين زميلها في العمل . المشكلة أن زوجة هذا الشخص شعرت بالإهانة لخيانة زوجها فأبلغت الصحف بأن ماري كوري على علاقة غير شرعية بزوجها، فانتشر

الخبر بسرعة البرق وهنا برز التعصب الذكوري من قبل الأكاديمية العلمية حيث أجبرت ماري كوري على المكوث في بيتها وعدم الخروج منه .لكن العالمة الكيميائية لم ترضخ لهذه الإقامة الجبرية وقدمت واستلمت الجائزة وسط إعجاب العالم لأنها أول امرأة تفوز بهذه الجائزة.

9. 1918 : مجرم حرب:

فريتز هابر الكيميائي فيزيائي عالم ألماني حاز جائزة نوبل عام 1918 لتمكنه من مزج غازي النتروجين والهيدروجين لصنع الأمونياك عام 1913 منتجاً سماداً نيتروجينياً صناعياً أسهم في زيادة المحاصيل الزراعية الغذائية في العالم.

لكنه أيضاً صنع خلال الحرب العالمية الأولى وطوّر الأسلحة الكيميائية التي استخدمت الغازات السامة في أول هجوم في التاريخ العسكري يوم 1915/4/22 حيث ألقي 150 طناً من غاز الكلور الذي طوره إلى غاز السيناب على جبهة الفلاندر في بلجيكا.

انتحرت زوجته كلارا في حديقة بيتهم احتجاجاً على عمل زوجها وتحضيره للغازات السامة وتسببه في موت مئات الجنود الذين قضوا حتفهم اختناقاً.

10. 1936 : جائزة مغمّسة بالمرارة.. واللهب:

كارل فون أوسيتزكي صحفي وناشط من أجل السلام، ألماني الجنسية أصبح عام 1931 أمين عام مجتمع السلام . أعلن في أوسلو عن منحه جائزة السلام عام 1935 في الفترة التي كان لا يزال موجوداً في ألمانيا النازية وهذا الإعلان سبّب له معاناة كبيرة على الرغم من رفضه شخصياً للجائزة حيث حكم عليه بالسجن بتهمة الخيانة العظمى لإفشائه حسب اعتقادهم أسراراً عسكرية ، فحُرقت كتبه في حاوية حرق الكتب وخصوصاً كتابه الجمهورية المسروقة (the stolen republic)وبعد ذلك نقله هتلر إلى معسكر اعتقال ثم توفي عام 1938 بالسل .لقد منعته الحكومة الألمانية من السفر إلى النرويج لتسلم الجائزة وأجبر على رفضها ولم يستلمها إلا عام 1936.المشكلة أن اللجنة النرويجية للسلام لم تراع وجوده في ألمانيا الفاشية وأعلنت عن نيله الجائزة.

11. 1949: خطأ فادح:

أنطونيو إيغاس مونيز نال جائزة نوبل في الطب لاكتشافه الـ (لوبوتومي) وهي طريقة علاج مرضى القلق والشيزوفرينيا (الانفصام) بإجراء عملية جراحية في الفص الجبهي للدماغ.

هو طبيب أعصاب برتغالي حصل على الجائزة عام 1949 مناصفة مع السويسري فالتر هس . أنطونيو هو أول مواطن برتغالي يحصل على هذه الجائزة وقد فشلت العملية فشلاً ذريعاً والتي على أساسها نال الجائزة وسببت في إصابات عصبية خطيرة عام 1960 مما جعل الأطباء يتوقفون تماماً عن إجراء هذه العملية.

12. 1973: حرب وسلام:

(لي دوك ثو) سياسي ومحارب من الحزب الشيوعي الفيتنامي ولد 1911 وتوفي في 1990 قاد البعثة الفيتنامية الشمالية بين 1968 و1973 لمفاوضة الأمريكيين بزعامة هنري كسينجر في محادثات باريس للسلام وتوصل معهم إلى وقف إطلاق النار وسحب القوات الأمريكية.

حصل على جائزة نوبل للسلام مناصفة مع هنري كسينجر عام 1973 . وبعد ذلك رفض (لي دوك ثو) الجائزة. لأن الهدف من الجائزة كان إيقاف الحرب إلا أن الحرب لم تتوقف.

13. 1988: نالها، لكنّه باعها فيما بعد!

يتعلق الأمر بعالم الفيزياء الأمريكي ليون ليدرمان، الذي فاز بالجائزة سنة 1988 لأبحاثه في علم الجسيمات، لكنه اضطر في منتصف عام 2015م إلى بيعها في مزاد إلكتروني لحاجته الشديدة إلى المال بغرض تمويل علاجه من مرض الخرف، وقد صرح ليدرمان أنه لم يعد يذكر حتى فوزه بالجائزة!

14. 1992 صدمة الصدر العاري

جاءت هذه الصدمة من وزيرة الثقافة السويدية برجيت فريجبو . فقد ظهرت وزيرة الثقافة في الحفلة التي عادة ما تقام للحائزين جوائز نوبل في العاشر من كانون الأول من كل عام ، بثوب مفتوح الأكتاف والصدر بشكل ملفت للنظر

ومبالغ فيه ويكشف نصف صدرها وعدّت الصحافة ذلك سمعة سيئة للثقافة السويدية وبأن عريها لم يترك فرصة للخيال. برجيت فريجبو تسنمت عدة مناصب في الدولة منها أنها كانت رئيسة حزب الشعب (الفولك بارتي) وأصبحت أيضا وزيرة الإسكان، وزيرة الثقافة، ووزيرة الهجرة، و وزيرة المساواة. المضحك في الأمر أنها في عام 1990 سمحت باستقبال أعداد غفيرة من الألبان الكوسوفيين ولاحقاً اتهمتهم بأنهم يسرقون الدراجات الهوائية وملابس الغسيل مما جعلها عرضة لإبلاغ الشرطة بتهمة التشهير وإهانة مجموعة عرقية وهذا لا يسمح به القانون السويدي.

15. 2003: عدم رضا:

فضيحة خطأ إعطاء جائزة نوبل في الطب وعلم وظائف الأعضاء عام 2003 مناصفة بين بول لوتربور وبيتر مانسفيلد بينما الجائزة في الحقيقة هي من نصيب الدكتور رايموند دامديان الذي عمل منذ عام 1971 على اكتشاف NMR وهي طريقة الرنين المغناطيسي النووي الذي بوساطته يمكن تشخيص الخلايا السرطانية عن الخلايا السليمة. وعندها صرف رايموند مبالغ كبيرة لنشر هذه الفضيحة في المجلات الأمريكية الواسعة الانتشار. وأخيراً مُنح الجائزة بدلاً عن الأولى، ولكن هذه المرة نالها في الفيزياء بدلاً من الطب وفي السنة نفسها.

16. 2003: خرق بروتوكولات حفل نوبل:

رئيس الوزراء الأسبق يوران بيرشون وخلال حفل جوائز نوبل، وكانت تجلس الأميرة إلى جانبه، رن هاتفه الجوال، فانشغل بالرد على المكالمة عن طعام العشاء والأميرة، بينما كان التلفزيون يصوره. وكانت فضيحة رئيس الوزراء تتصدر صحف اليوم التالي وهذا أغضب خبيرة بروتوكولات حفل جوائز نوبل ماجدالينا ربيج وحينما انتقد على ذلك أجاب بأنه كان مجبراً على الرد على الهاتف.

17. 2007: وخرق آخر:

وفي حفل جائزة نوبل بعد أربع سنوات، في عام 2007 ارتكب رئيس الوزراء من حزب المحافظين فريدريك راينفيلد خطأ آخر عندما أخذ يمص أصابعه ويلعق الملعقة.

18. 2009: أوباما.. لماذا؟

تم منح الرئيس الأمريكي الحالي باراك أوباما جائزة نوبل للسلام شهر تشرين الأول من سنة 2009، بعد تسعة أشهر فقط من توليه منصبه، وقد خلف هذا القرار دهشة الجميع واستغرابهم، خصوصًا أن أوباما لم يحقق شيئًا يذكر لتحقيق السلام في مناطق عدة ملتهبة من العالم، وهو لم يكمل حتى سنة واحدة من فترته الرئاسية، فرأى الكثيرون أن القرار مسيَّس، لكن الطريف هنا أن أوباما نفسه قد عبر عن اندهاشه من هذا الفوز غير المتوقع!

- **وأخيراً:**

تجاهلت الجائزة أسماء عالمية ضخمة من أمثال: مارسيل بروست، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، وجورج أوريل، وجبران خليل جبران، ووبورخيس، ونابوكوف، وتشينوا أتشيبي، وهنري جيمس وهنريك إبسن، وفرانز كافكا، وسترندبرج،وعزيز نيسين، وإميل زولا، وبريخت، وجوزيف كونراد، ولوركا، وكازنتزاكي.

والأغرب أن وجود هؤلاء العمالقة لم يمنع اللجنة من حجب الجائزة 6 مرات بحجة عدم وجود "مرشحين على مستوى الجائزة"!

نافذة أخيرة

د. طالب عمران*

القصر الأحمر في غرناطة

تطوف في غرناطة، المدينة الجميلة التي يعدُّ قسمها القديم، هو الأهم والأجذب للسياح، رغم أنها منذ رحيل العرب منها، تحاول أن تكوّن فنّاً خاصاً بها في العمارة مع تتالي ملوكها وولاتها خلال أكثر من (525) عاماً من رحيل العرب، فقد ظلّ التراث المعماري العربي شامخاً لايهتز لكل هذه الأشكال الجديدة..

وتبدأ ذاكرتك في العودة إلى التاريخ لتقرأ سفر هذه المدينة الأندلسية الجميلة، حيث كان للعرب فيها وجود في العمق.. فقد كانت آخر معاقلهم في الأندلس حتى سقطت عام 1492 بيد الإسبان بشكل نهائي حيث رحل العرب عنها مع كل المآسي التي تعرضوا لها ولانريد الدخول في التفاصيل.

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

بعد هزيمة الموحدين في معركة العقاب عام 609 للهجرة (1212 للميلاد) تجزأت الأندلس وأخذت مدنها تسقط واحدة بعد واحدة بيد الإسبان من جزر الباليار إلى قرطبة وبلنسية وأشبيلية وقادس وغيرها..

ولم يبق سوى غرناطة التي أسس إمارتها 635 للهجرة (1238) للميلاد الأمير محمد بن يوسف بن نصر الملقب بالغالب بالله..

كانت إمارة غرناطة تضم القطاع الجنوبي من الأندلس غرناطة ومالقة والميرية وأجزاء من ضواحي مناطق قرطبة وأشبيلية وقادس.. صمدت تلك الإمارة لأكثر من قرنين ونصف صامدة أمام كل المحاولات لانهيارها.. وكانت المواقع الاستراتيجية كجبل طارق وطريف والجزيرة الخضراء، تخضع تارة لحكام غرناطة، وتارة أخرى للمرينيين في المغرب..

وفي عام 706 للهجرة (1306 للميلاد) فرضت غرناطة نفوذها السياسي على حكومة فاس في المغرب وظلّ ذلك النفوذ موجوداً حتى 793 للهجرة (1390 للميلاد)

ومع تغير ميزان القوى في مطلع القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي لصالح إسبانيا والبرتغال، التي كانت قوتها البحرية قد تعاظمت في ذلك الحين.. ونتج عن اتحاد دولتي قشتالة وآراغون بعد التنافس في العداء.. وذلك نتيجة زواج فرديناند ملك آراغون مع إيزابيلا ملكة قشتالة، أصبح ميزان القوي يميل لصالحهما تماماً.. من هذا الاتحاد جاء القرار بالسيطرة على إمارة غرناطة وابتلاعها وطرد العرب منها..

كانت غرناطة في ذلك الحين في ضعف شديد نتيجة الخلاف بين الذين يحكمونها فقد عمد (أبو عبد الله محمد) آخر ملوك غرناطة إلى محاربة والده السلطان (أبي الحسن) وعمه (أبي عبد الله الزغل) متيحاً للإسبان الاستيلاء على غرناطة ..

بدأ فرناندو إيزابيلا حصار المدينة، ولم تجد المقاومة نفعاً أمام الاستسلام المذل المفاجئ الذي أعلنه (أبوعبد الله الصغير) الذي بكى وهو يغادر المدينة وأمه تردد وراءه :

((ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال))

وتفاصيل القصة أن ((أبا الحسن)) ظلّ صامداً أمام فرديناندو إيزابيلا حتى أدركته الشيخوخة، فعهد بالملك لأخيه الزغل، فطلب (أبوعبد الله الصغير) العون من ملكي قشتالة وأراغون ضد عمه..

وبدأ سقوط مدن إمارة غرناطة واحدة واحدة حتى لم يبق سوى قصر الحمراء الذي تقوقع فيه أبو عبد الله الصغير قبل أن يسلم المدينة للملكين وهو يبكي..

وعلى الرغم من اجتياح غرناطة وحرق مكتباتها والتنكيل بأهلها العرب والمذابح التي جرت، ظلّ الفن المعماري شاهداً على عظمة المعماريين العرب..

بنى الحكام الجدد قصراً مطعماً بالفن القوطي، أما قصر الحمراء قد يزوره الناس بشكل سريع من دون أن يلفت انتباههم..

لقد ظل قصر الحمراء حتى الآن بعد أكثر من (خمسة قرون ونحو العقدين من السنوات) لقد بنى هذا القصر سابع ملوك بني الأحمر أبو الحجاج يوسف وزاد بعض السلاطين بعده أجنحة أخرى على القصر..

أقيم قصر الحمراء على هضبة مشرفة على مدينة غرناطة، لتكون مدينة ملكية لأمراء بني نصر أو بني الأحمر، وقد أحيطت هذه المدينة بالأسوار والأبراج الحصينة، وأنشئت داخلها القصور والدور والدواوين..

وتميز البناء الممتد لقصر الحمراء، بالخضرة، لأن الهضبة غنيّة بالغابات والأحراج. إن قصر الحمراء من القصور القليلة التي بقيت سالمة حتى اليوم، وهو يمثل أدقّ وأجمل الفنون المعمارية الإسلامية..

وتمتد أسوار مدينة الحمراء كما يمكن أن نسميها بطول (740) متراً وعرض (220) متراً وقد زود السور بعدد من الأبواب، منها باب الشريعة أو باب العدل الذي أنشأه السلطان يوسف (أبو الحجاج)..

زود قصر الحمراء بـ (22) برجاً مربع الشكل يصل ارتفاع بعض هذه الأبراج إلى (25) متراً.. وإلى الغرب من الهضبة هناك القصبة الحمراء وشيدت مجموعة من القصور والأسوار..

ندخل من باب العدل الذي يفضي إلى ميدان الحب، فتتفتح أمامنا مجموعة من القصور والأجنحة من (المشور) ودار الذهب، إلى جناح البركة أو الريحان، إلى جناح الأسود، ثم القصر الصيفي المنعزل الذي يعرف بجنّة العريف.. و(المشور) هو مقر الوزراء والدواوين ويضم قاعة جلوس السلطان وسماع الشكاوي وقضايا الناس في الإمارة..

أما أجنحة القصر فمكونة من طابق واحد سقفت قاعاته بالقباب.. أو من طابقين تحتل فيهما غرف النوم الطابق العلوي..

وأكبر الأجنحة هو جناح البركة أو الريحان ويتألف من بناء مستطيل تتوسطه بركة تمتد على طول الصحن، فتعطي هذا الجناح جمالاً خاصاً حيث تنعكس فيها صور المباني بعقودها وأعمدتها.. ويحاذي ضلعيها الصغيرين رواقان في كل منها سبع قناطر ذات عقود حدودية محمولة على الأعمدة..

نجول في القصر ونحن نشعر بامتداد التاريخ في أعماقنا، فنكهة التاريخ مازالت تنبض في العروق، ونحن نطل على عالم كنا فيه نمد فروعنا الإنسانية في كل مكان ..